

A fotografia sob a perspectiva da construção social da tecnologia

Patrícia Camera¹

Resumo:

O objetivo deste artigo é comunicar que a tecnologia fotográfica não é “neutra” e que sua relação com o ser humano está em constante negociação. Problematiza-se a fotografia, considerando as ideias desenvolvidas por Vilém Flusser. Discute-se a práxis fotográfica a partir da pose, do instantâneo fotográfico e da fotografia expandida. Um breve panorama da fotografia é traçado para refletir as mudanças no entendimento acerca do que é a fotografia. Nesta trajetória são indicadas algumas das repercussões filosóficas e atitudes subversivas aplicadas junto às imagens técnicas.

Palavras-chave: Fotografia, tecnologia, Vilém Flusser.

The photography from the perspective of social construction technology

Abstract:

This paper investigates the relationship between technology and photography. The theoretical reference is based on the ideas by Vilém Flusser. With the discussion about the practice of portrait and the snapshot, we show the technical limitations and the problems that they bring to universe of technical images.

Keywords: Photography, technology, Vilém Flusser.

¹ Bacharel em Gravura (EMBAP - UNESPAR), Mestre em Tecnologia e Sociedade (UTFPR-PPGTE) e Doutora em História (PUCRS-PPGH). Lecionou para o curso de Artes na UFRGS e EMBAP. Dedicou-se ao estudo da fotografia no Salão Paranaense e na Bienal de Artes do Mercosul. Atualmente pesquisa o acervo Foto Bianchi na Casa da Memória Paraná.

Introdução

Desde o advento das imagens técnicas², a fotografia tem sido o objeto de estudo de diferentes áreas por trazer à tona vários problemas pertinentes ao campo da imagem, arte, comunicação, filosofia e história. Como a fotografia é uma mídia de múltiplas expressões visuais e representações técnicas, ela se mostra intimamente relacionada ao desenvolvimento tecnológico e à sociedade que, juntos, contribuem para a manutenção e a transformação da práxis fotográfica, assim como para o questionamento de valores sociais e artísticos levantados, por exemplo, em pesquisas da cultura visual.

Sendo assim, o estudo da fotografia pode ser tomado por diversos temas e diferentes vertentes teóricas. No caso particular deste artigo, optou-se por abordar a fotografia junto à reflexão crítica relacionada à tecnologia fotográfica. Isso porque se entende que a tecnologia fotográfica não é “neutra” e que a relação do operador com a tecnologia não é estática, apesar de se estar tratando de uma imagem resultante de um aparelho industrial programado.

Nesse sentido, as discussões de Flusser (2002), apresentadas em *Filosofia da Caixa Preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, são singulares para fundamentar o texto ora apresentado, uma vez que a pesquisa de Flusser está focada na problematização das relações entre o aparelho e o ato fotográfico. Sendo assim, sua proposta é diferente da comunicada por Roland Barthes. Em *A Câmara Clara* (1984), Barthes buscou responder algumas inquietações ligadas ao que seja a fotografia em si, priorizando o estudo do referente na mesma, porém, desconsiderando a análise do aparelho como instrumento codificador, que constrói determinada “realidade”.

Apesar de as duas abordagens serem distintas, essas vertentes ontológicas são fundamentais no estudo da imagem por problematizarem a relação da fotografia com a sociedade. Contudo, o confronto levantado por Flusser entre o operador e o aparelho e sua proclamação frente à necessidade de uma filosofia da fotografia são instigantes quando investigado junto à revisão das formas de olhar e de representar o ser humano. Em tal linha de pensamento, surgem determinadas questões: O que é a pose? O que é o instantâneo? Seriam, ambas, uma forma programada de representação?

As questões levantadas, somadas aos argumentos de Flusser (2002), motivaram a elaboração do presente texto. Na primeira parte, apresenta-se o panorama histórico dos primeiros processos fotográficos, com o intuito de responder “Que fotografia é essa”? A pergunta é corriqueira e importante quando se estuda uma coleção de fotografias de períodos

² Segundo Flusser (2002), imagens técnicas são todas aquelas produzidas por aparelhos.

diferentes. Objetivando uma resposta direta, pode-se listar uma série de aspectos técnicos que auxiliam no estudo técnico e histórico da fotografia. Dentre eles estão o suporte utilizado, a substância ligante, a substância formadora da imagem, o croma, o período em que a fotografia foi mais usada e o país onde foi mais praticada, assim como a designação específica e genérica do processo ou da fotografia. Todas essas informações são úteis para o campo da história da cultura visual.

Por outro lado, a mesma pergunta pode ser interpretada e respondida de modo amplo. Em outras palavras, “Que fotografia é essa que pode ser executada de diferentes formas”? Isto é, variando de suporte, ligante, croma, equipamento, tempo de estabilização da imagem, cópia, papel, tiragem etc. Tais considerações conduzem às seguintes reflexões: “Seria possível compreender a fotografia em um aspecto único”? “Ela é resultante da contínua construção social da tecnologia da imagem”? A resposta positiva acerca de a fotografia ser uma construção social, implicada na relação tecnologia-sociedade, garante suporte para desenvolver a primeira parte deste artigo, que se orienta voltada aos primeiros processos fotográficos.

Em um segundo momento, o texto continua com a mesma postura, ou seja, defendendo que a fotografia é uma construção social. Porém, nesta etapa busca-se mostrar que o aparelho fotográfico é programado de tal forma que existem duas possibilidades de representar o ser humano na fotografia: através da pose e do instantâneo. Ambas as práxis trazem à tona, por sua vez, algumas perguntas: “Estas formas de representação seriam resultantes de uma convenção social que se debruçou sobre os aspectos técnicos da fotografia”? “Existem outras possibilidades de representação, utilizando-se a câmera fotográfica”?

A terceira parte do artigo amplia o problema da relação fotografia-tecnologia-sociedade, comunicando a defesa de Flusser no tocante ao clareamento da caixa preta. Para incrementar a discussão, outros estudiosos são citados e algumas práxis, mencionadas. Com essa abordagem, tenta-se expandir a visibilidade dos rumos das imagens técnicas. Por fim, são expostas as considerações finais da presente pesquisa.

O mosaico dos processos fotográficos

De forma geral, a tecnologia fotográfica é entendida na sociedade como um instrumento preciso e infalível, uma vez que “toda uma tecnologia produtora de imagem figurativa vem sendo desenvolvida e aperfeiçoada há pelo menos cinco séculos, no sentido

de possibilitar uma reprodução automática do mundo visível” (MACHADO, 1984, p.10). No entanto, a fotografia é uma mídia híbrida e dinâmica. Segundo Francesa Alinovi (apud., FABRIS, 1998, p. 173), a fotografia oscila entre uma “arte exata” e uma “ciência artística”.

Esse caráter duplo da fotografia amplia a dificuldade de responder a questão: “Que fotografia é essa”? Flusser (2002) não argumenta de forma direta: para ele, o problema principal está no ato fotográfico e não na obra (fotografia) em si. Sendo assim, a compreensão do ato fotográfico leva ao entendimento da fotografia. Seu pensamento sustenta-se na fenomenologia e seus trabalhos colaboram para a filosofia da comunicação, principalmente exercida pela geração alemã, representada por Günther Anders, Friedrich Kittler e Dietmar Kamper (MARCONDES FILHO, 2006).

Flusser vai dizer, em seu *Elogio da superficialidade* de 1993, que nós não *percebemos* a realidade mas, antes, que a *construímos*, ou então, que processamos o percebido como realidade. Quer dizer, não alteramos nada de dado, mas realizamos possibilidades colocadas (MARCONDES FILHO, op.cit, p. 424).

Com essa concepção, Flusser coloca o problema de não haver, a priori, possibilidades criativas no ato fotográfico. Para ele, isso somente será efetivado quando o fotógrafo tiver consciência e atitude de subverter o programa do aparelho fotográfico. A partir de sua consideração, Flusser apresenta a equação funcionário *versus* aparelho. Ele explica, em *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002), que o fotógrafo é funcionário do aparelho porque opera somente as funções de *input* e *output* do programa. Entende que a fotografia é resultante dessa simples ação e que a fotografia é imagem técnica e, assim, materializa conceitos a respeito do mundo.

As imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias. Toda a imagem técnica deveria ser, simultaneamente, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade). Na realidade, porém, a revolução das imagens técnicas tomou rumo diferente: elas não tornaram visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas as substituem por outra. Neste sentido, as imagens técnicas passam a ser “falsas”, “feias” e “ruins”, além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade amorfa (FLUSSER, 2002, p. 18).

Flusser parte para uma possível solução, que é se dê através da mudança de posicionamento desse funcionário. Segundo ele, quando o operador do programa torna-se um

fotógrafo (experimental), ele age de forma subversiva, ou seja, contra o programa industrial. Com tal práxis, Flusser acredita que o fotógrafo pode mudar os outros, dando informações sobre o mundo. Para tanto, ele deve estar engajado na efemeridade de seu ato.

Porém, a complexidade da situação é mais visível quando Flusser (2002, p. 62) observa: “Trata-se de um novo hábito: o universo fotográfico nos habitua ao “progresso””. O apontamento citado é singular, pois remete aos vários problemas encontrados na dinamicidade fotográfica, presente no campo da técnica, no ramo do consumo, na magia da ritualização do programa do aparelho e nos usos da fotografia na sociedade. Um exemplo pontual que Flusser utiliza é a coloração cambiante da fotografia ao longo da história.

A coloração do universo das fotografias funciona pela maneira descrita: vai programando magicamente o nosso comportamento. No entanto, o caráter do camaleão do universo fotográfico, sua coloração cambiante, não passa de fenômeno da “pele”. Quanto a sua estrutura profunda, o universo fotográfico é um mosaico. Muda constantemente de aspecto e cor, como mudaria um mosaico no qual as pedrinhas fossem constantemente substituídas por outras. Toda a fotografia individual é uma pedrinha de mosaico: superfície clara e diferente das outras (FLUSSER, 2002, p. 62).

Partindo das observações feitas, propõe-se montar um mosaico dos primeiros processos fotográficos. O daguerreotipo é o primeiro processo fotográfico comercializado mundialmente. Anunciado em 1839, por François Arago, na Academia de Ciências Francesa, tendo como principal inventor Daguerre (1789 – 1851), o processo em questão foi aclamado como uma “doação” da França ao mundo. Contudo, na Inglaterra, H. Fox Talbot (1800 – 1877) inventa, em 1839, o *photogenic drawings*, reivindicando sem sucesso o posto concedido a Daguerre como “inventor” da fotografia (BALDWIN, 1991; TURAZZI, 1996).

No ano seguinte, em 1840, Talbot aprimora o processo *photogenic drawings*, resultando em outro processo, patenteado em 1841, sob o nome de calótipo, também conhecido como Talbótipo (BALDWIN, 1991, p.15). Segundo Kossoy,

o princípio do negativo-positivo, desenvolvido por Talbot, seria a base da fotografia moderna, e que a imagem única, característica fundamental da invenção de Daguerre, apesar de imensa aceitação de início, teria seu declínio gradativo após uma década e meia aproximadamente. (KOSSOY, 1980, p. 14).

Além de Daguerre e Talbot, outros cientistas estavam envolvidos em diversas pesquisas com o objetivo de descobrir algum processo químico que fixasse a imagem formada

na câmera obscura³. A respeito da multiplicidade da “origem” da fotografia, Frizot (1998) expõe que ela não foi criada por uma única pessoa, citando Niépce (1765-1851), Daguerre (1787-1851), Talbot (1800-1877) e Bayard (1801-1887) como principais precursores da invenção, no período entre 1839 e 1840.

Por outro lado, o pesquisador brasileiro Kossoy (1980) inclui Hercules Florence (1804-1879) na lista. Turazzi (1995, p. 33) afirma que “Borris Kossoy, ao incluir o nome de Hercules Florence entre os indivíduos que descobriram um processo fotográfico no século XIX, refere-se a um estudo de Pierre Harmat que indica a existência de uma “relação de vinte e quatro pessoas que reivindicavam para si a invenção da fotografia”.

As experiências fotográficas de Hercules Florence (1804-1879) acontecem no Brasil, após ter participado como segundo desenhista na expedição Langsdorff, a serviço do governo russo, entre os anos de 1821 e 1829. Depois de percorrer de barco o território brasileiro, ele se estabelece na Vila de São Carlos (atual Campinas, São Paulo) e desenvolve um processo fotográfico de forma independente, em 1833: ou seja, sem o conhecimento dos experimentos desenvolvidos na Europa por alguns cientistas da época, como Niépce, na França, e Fox Talbot, na Inglaterra. Interessante notar que Florence também chama a atenção na história da fotografia por utilizar, em 1834, em suas anotações, o termo *photographie* e o verbo *photographier*, cinco anos antes de o inglês John Herschel sugerir a utilização de *photography* para designar todos os diferentes processos em uso na Europa. Além disso, no mesmo ano, Florence faz cópias de diplomas de maçonaria e rótulos de farmácia, sendo reconhecido como a primeira pessoa no mundo a utilizar a fotografia de forma comercial (KOSSOY, 1980, p. 21-23). Mas a descoberta do processo fotográfico de Florence no Brasil não influencia o percurso do desenvolvimento técnico da fotografia em nível mundial ou mesmo nacional. Tanto é que Louis Compte introduz o processo daguerreotipo no Brasil em dezembro de 1839 e, a partir daí, a estética fotográfica se desenvolve sob a influência da produção fotográfica estrangeira, preferencialmente, nas imagens de retratos e paisagens, conforme aponta o estudo de Mauad (2004).

No Brasil a moda do retrato foi aceita como todas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e para fornecer-nos molduras para nossas próprias imagens”. [...] o retrato fotográfico, como bem coloca Gisele Freund, democratiza a imagem, antes limitada aos recursos da pintura. O barateamento dos custos, como também a ampliação do número de fotógrafos itinerantes, ao longo do segundo reinado, amplia o mercado consumidor

³ A *câmera obscura* é uma caixa preta perfeitamente fechada com um pequeno orifício por onde entra o feixe de luz. Os raios que penetram na caixa são projetados na face oposta àquela em que o orifício está localizado, formando uma imagem menor e invertida do objeto iluminado.

configurando uma clientela cada vez mais heterogênea. Já não é raro, em fins do século XIX, encontrar-se fotografias de ex-escravos, como também de um número cada vez maior de imigrantes pobres que se utilizam da fotografia como um meio de construir a sua própria posteridade (MAUAD, op.cit, p. 5).

Em suma, a quebra da patente do processo daguerreotipo em 1839 tornou viável a reprodução do indivíduo de forma “fiel” e automática, com exceção feita à Inglaterra, que sofreu restrições para o uso do processo daguerreotipo até 1853 (TURAZZI, 1995, p.15). A partir daí a câmera se volta para a face humana, sendo o indivíduo, então, representado pelos mais diferentes processos: daguerreotipo – 1839; calótipo – 1841; colódio – 1851; ambrótipo – 1851; ferrótipo – 1857, entre outros.

	DAGUERREÓTIPO	CALÓTIPO	COLÓDIO ÚMIDO	AMBRÓTIPO	FERRÓTIPO
Suporte	Cobre	Papel	Vidro	Vidro	Ferro
Ligante	-	-	Colódio	Colódio	Colódio
Substância formadora da imagem	Prata/ mercúrio	Prata	Prata	Prata	Prata
Tiragem	Sem possibilidade de cópias	Negativo de papel translúcido. Possibilita cópias	Faz cópias	Sem possibilidade de cópias.	A reprodução de cópias é feita fotografando o ferrótipo.
Croma	Monocromático	Monocromático	Monocromático	Monocromático	Monocromático
Período de uso	<ul style="list-style-type: none"> • Europa (1840 até meados de 1850) • EUA (até meados de 1890) • Brasil (até meados de 1870) 	<ul style="list-style-type: none"> • 1840-1900 • Entre 1840 até meados de 1850; foi usado principalmente para fotogramas de paisagem e arquitetura. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1851- 1880 • Apogeu até 1871, momento em que as placas secas de colódio foram lançadas. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1851-1870 • Popular nos retratos entre 1850-1860. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1860-1920
Outras características	<ul style="list-style-type: none"> • Objeto apresentado em estojo de luxo. • Processo de alto custo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Menos sensível, estável e nítido que o daguerreotipo. • Como o papel é o suporte, a imagem resultante tem textura quente e aparência aveludada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Negativo nítido, com boa gradação tonal. • A exposição fotográfica deve ser feita com a placa ainda úmida e o negativo, revelado imediatamente. 	<ul style="list-style-type: none"> • Imagem subexposta e colorada. • Apresenta-se em estojo, imitando o daguerreotipo, porém com qualidade inferior. 	<ul style="list-style-type: none"> • Usado por fotógrafos ambulantes até o fim do século XIX. • Processo de baixo custo. • Esse processo é derivado do ambrotipo.

Figura 1: Esquema elaborado com referência em BOSCHILA (1994), BALDWIN (1991) e NOGUEIRA (1997).

Tendo em mente as diversidades elencadas e retomando as discussões de Flusser (2002), tem-se que a fotografia é uma imagem produzida por um aparelho programado. No entanto, cada processo fotográfico resulta em imagens técnicas com características distintas.. Assim, a fotografia é múltipla tanto por possibilitar cópias quanto por poder representar o referente por meio de diversas técnicas.

O que todas as imagens técnicas têm em comum é o fato de dissimularem a realidade. “O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo” (FLUSSER, 2002, p. 14). Por outro lado, as imagens técnicas se diferem das imagens tradicionais por serem conceitos. “Decifrá-las é reconstruir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado” (idem). Essa filosofia é considerada em diversos campos de pesquisa e ampliou o estudo da fotografia. Mauad repassa a importância da imagem para os estudos históricos.

De fato, como esclarece o historiador Paulo Knauss [2006], é possível se fazer uma história com imagens, que abandone uma epistemologia da prova, rumo à construção de uma leitura histórica que valorize o processo contínuo de produção de representações pelas sociedades humanas.

A essa reflexão, um outro historiador [MENESES, 2003], agrega problemas e questões que nos levariam rumo a uma História Visual, que considera as imagens não como efeitos, ou sintomas, mas a própria visualidade como princípio cognitivo de caráter indefectivelmente histórico. Aliás, em outro texto, uma apresentação como esta, Meneses (1997) já afirmava serem as imagens fotográficas suportes de relações sociais. (MAUAD, 2012, p. 6)

Com isso, a fotografia deixou de ser compreendida como ilustração e passou a ser tratada como um texto visual que deve ser lido. Sendo assim, acaba por incluir-se em um processo de construção de sentido. Por isso, a proposta de clareamento da caixa preta, comunicada por Flusser, tem grande valor. Todo o pesquisador deve ser crítico com relação às “armadilhas” da automaticidade das imagens técnicas e entender a fotografia como uma mídia socialmente construída..

Olhares programados, poses encenadas, instantâneos pretendidos

Conforme apresentado na seção anterior, devido à diversidade dos processos fotográficos, a estética fotográfica igualmente se apresenta de diferentes maneiras (cor, textura, nitidez do referente etc.), ou seja, varia de acordo com a escolha da técnica utilizada.

Aliado a tanto, a abrangência das múltiplas formas interpretativas do referente, vinculadas ao indivíduo ou sociedade (em seu tempo histórico), passa a ser caracterizada por meio de dois “estilos” fotográficos: a pose e o instantâneo, este sendo definido como imagem espontânea, que captura o indivíduo em momentos inesperados, sem aviso prévio. Já a pose é entendida como imagem estudada, dialogada entre o modelo e o fotógrafo.

Constituinte do retrato, a pose foi escolhida pelos pioneiros da fotografia para registrar o ser humano por três aspectos que se integram: estético, técnico e social. A escolha estética dos fotógrafos para representar o ser humano por meio da pose foi provavelmente determinada pela influência dos trabalhos de pintores holandeses (Vermeer de Delft, Hoogstraten) do século XVII e italianos (Vanvitelli, Zucarelli, Canaletto, Bellotto) dos séculos XVII e XVIII, que usavam a câmera obscura no processo de criação (SILVEIRA, 2003, p. 161). Machado (1984, p. 31) cita a pintura *Menina com uma Flauta* (1665), de Jan Vermeer, para apontar a influência da tecnologia na elaboração da imagem.

Com a criação de processos que fixam a imagem do referente, formada na câmera obscura, obtém-se a fotografia, com a qual surge a defesa da “objetividade” da máquina fotográfica. Porém, em seu início, os procedimentos somente garantiam nitidez à imagem do referente quando o modelo permanecia imóvel por alguns minutos frente ao equipamento fotográfico. Então, a pose passa a ser usada para “burlar” as limitações técnicas do processo, uma vez que, a fim de captar o referente e utilizando o processo daguerreotipo daguerreotipo, o retratado necessitava permanecer imóvel durante quinze minutos. Caso contrário, a imagem do modelo sairia “borrada”. Vale citar que, devido à dificuldade técnica do daguerreotipo, o próprio Daguerre avaliava seu processo fotográfico como “inconveniente para retratar as pessoas” (TURAZZI, 1995, p. 15).

Para auxiliar o modelo a permanecer imóvel frente à câmera durante longos minutos, são inventados os “aparelhos de pose”, os quais funcionam como uma espécie de “forquilha” para apoiar a cabeça e fixar o corpo durante as sessões de retrato. Eles são considerados destaques no salão destinado à fotografia, da Exposição da Filadélfia, em 1876. Somente no final do século XIX, com o advento dos processos fotográficos mais rápidos, os aparelhos são deixados de lado (TURAZZI, 1995, p. 16).

A construção social da tecnologia fotográfica baseada na gênese automática da imagem impôs que o retratado devesse permanecer “congelado” e inerte, às vezes, por até quinze minutos frente à câmera. Sendo assim, os trejeitos praticados na pose fotográfica inspirados naqueles usados na pose pictórica, aproximando a fotografia da concepção de

retrato na pintura.

A análise dessa práxis afirma que o retrato fotográfico sofreu, desde o início, convenções sociais (estética, técnica e de uso) que o estabeleceram como uma representação “fiel” do referente. Isso se tornou possível pelo fato de o retratado subordinar-se à câmera. Em tais condições, é perceptível a verificação do ritual frente à magia do aparelho, um dos pontos abordados por Flusser (2002).

Com a continuidade das negociações entre tecnologia e sociedade, verifica-se o advento de outros processos. O tempo de exposição necessário para registrar o referente diminui significativamente, porém ainda prevalece a mesma maneira de retratar em pose. Turazzi (1995, p. 15) observa que “a pose e todo seu ritual simbólico foram uma exigência de cunho social mais do que uma imposição técnica”. Ela justifica tal tese citando que, em 1840, à sombra, eram necessários treze minutos para retratar em daguerreotipo; já em 1842, o tempo era inferior a um minuto. Gisele Freund apresenta semelhante ponto de vista, afirmando que “um ou dois anos mais tarde [do descobrimento do daguerreotipo], a duração da pose havia deixado de ser um obstáculo para a realização do retrato fotográfico” (citado por TURAZZI 1995, p. 16). No entanto, a prática do posicionamento estudado do referente permanece como ícone da imagem fotográfica até hoje.

A partir de 1854, com a patente do formato *carte de visite*, Desderi populariza a fotografia, e a sociedade burguesa passa a registrar seu êxito social. No tamanho de 9,5 x 6 cm e montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, o formato *carte de visite* marca a fase de industrialização da imagem. Caracterizada pela pose do modelo em corpo inteiro, situado em um cenário montado no estúdio, o fotógrafo pratica o mesmo enquadramento para todos os clientes, utilizando representações padronizadas com acessórios e roupas que comunicam a ostentação, a estabilidade e a legitimidade da sociedade burguesa (FABRIS, 2004, p. 25-31). Kossoy (1980) vê na prática citada o cliente como um “objeto” do estúdio, representado por poses enunciadas de acordo com sua atividade profissional e classe social. Já o estúdio fotográfico é identificado por Kossoy como um “armazém de acessórios de um teatro que guarda preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens” (KOSSOY, 1980, p. 44).

A crescente demanda da sociedade em ser representada por um instrumento automático leva, inclusive, alguns pintores a se tornarem fotógrafos, garantindo, na fotografia, a manutenção do modo de retratar no formato 3x4 –prática pictórica adotada desde o século XV (FABRIS, 2004, p. 26). Sendo assim, a sensação de um efeito mágico nos retratos

fotográficos, fomentada pelo progresso científico e pela fantasia lúdica, fez a pose, em $\frac{3}{4}$ ou de corpo inteiro, ser uma das principais formas de contemplar o ser humano, tendo seu auge em torno de 1858, no formato *carte de visite* (FABRIS, op.cit, p. 28).

Na época, entre os principais praticantes da representação simbólico-social (pose) do ser humano na Europa, estão Nadar e Le Gray. No Brasil, destacam-se Insley Pacheco, Bovelot & Prat, Revert- Henry Klumb e Stahl & Wahnschaffe, por retratarem a família Imperial; Sthal e Ferrez, por registrarem os índios e os negros em estúdio e Emílio Goeldi, por documentar seus estudos antropomórficos com índios krahú – originários de Goiás.

Durante o período em questão, observa-se que o estilo fotográfico difere de acordo com a classe social do indivíduo que posa para a câmera. Por exemplo, é por meio da pose em $\frac{3}{4}$ que os retratistas procuram garantir a individualidade na representação dos figurantes aristocráticos e, assim, “documentar” as gerações. Já os burgueses são, em sua maioria, retratados de corpo inteiro, “imersos” em um cenário que, por caminhos simbólicos, indica sua condição econômica.

Com a apresentação recém-feita tem-se, de forma resumida, que o daguerreotipo é o primeiro processo fotográfico utilizado para registrar de modo automático a sociedade do final do século XIX. As formas de se posicionar frente à câmera eram as mesmas que as de um modelo pousando para um pintor, o que aproximava esteticamente o retrato fotográfico e o retrato pictórico. Em seguida, com o barateamento da fotografia no formato *carte de visite*, a industrialização da imagem cresce, fazendo pintores migrarem para o âmbito da fotografia. Isto gera outro fenômeno: importação de mão de obra dos fotógrafos da Europa para a América. Num constante crescimento, a imagem fotográfica se molda aos padrões estéticos que refletem as formas de olhar e representar diversos grupos sociais. O posicionamento estudado, artificial, tem então como objetivo fundamental caracterizar o “rosto” aristocrático, o “espaço” burguês, o “exotismo” negro e índio etc.

Com o desenvolvimento da tecnologia e a necessidade de ampliar a representação por meio da fotografia, outra maneira possível de representar o indivíduo na fotografia: o instantâneo fotográfico. Elaborado a partir do ato fotográfico e tecnicamente baseado no curto tempo de exposição do filme à luz, resulta no “congelamento” temporal do assunto fotografado. Ligado à retórica da velocidade, o instantâneo fotográfico passa a ser incorporado na mídia de massa e no universo artístico, com a popularização e a universalização da fotografia.

Para entender tal incorporação, adota-se como referência o estudo de Sousa (2000), o qual apresenta a relação entre a popularização da fotografia no formato *carte de visite* e a demanda por imagens em jornais e revistas. Segundo Sousa (2000, p. 30), a venda do *carte de visite* tem influência significativa no fotojornalismo e, do mesmo modo, na mídia de massa, pois “foi através da popularização massiva da imagem fotográfica [*carte de visite*] que se começou a delinear um mercado para o fotojornalismo”. No contexto em análise, nasce a primeira revista ilustrada com fotografias, *The Illustrated London News* (1842), almejando a aproximação entre realidade, imagem e público. Sousa (ibid., p.27) observa que, “entre 1855 e 1860, a tiragem cresceu de 200 mil para 300 mil exemplares, o que indica uma crescente apetência social pela imagem”.

As inovações técnicas que permitem o registro rápido (e por vezes inesperado) das pessoas, não só sob a forma de retrato, mas também nas mais diferentes atividades e ações do dia a dia, mostram uma faceta diferente da fotografia, criando um novo imaginário social acerca das formas de representar o ser humano. É justamente a mídia de massa um dos primeiros segmentos a perceber e moldar essa nova concepção, o que aparece claramente nos jornais e revistas a partir da segunda metade do século XIX.

De fato, é no fotojornalismo que o instantâneo fotográfico começa a se diversificar em termos de assuntos abordados. Por exemplo, entre as preferidas pelo público estão as imagens de guerra⁴. Amelulunxen (1998, p. 136) coloca que “existia grande demanda do público por imagens de guerra. *A Illustrated London News* publicava gravuras dos eventos da Criméia toda semana [...]”⁵.

Durante a cobertura da Guerra da Crimeia (1854-1856), o fotógrafo Fenton opta pelo uso do processo colódio para obter imagens quase que “instantâneas, usando o tempo de exposição entre três e vinte segundos, dependendo da condição de luz” (ibid., 1998, p.137)⁶. As formas de representar os soldados são determinadas tanto pelas limitações técnicas que Fenton encontra para registrar movimento, quanto pelo intuito do empresário Thomas Agnew (primeira pessoa a encomendar uma cobertura jornalística de guerra) o qual, por motivos políticos, deseja mostrar uma “falsa guerra”, exibindo na mídia certa “tranquilidade” dos soldados, bem-instalados e inseridos em uma atmosfera heroica (SOUSA, 2000, p. 34).

⁴ Sousa (2000) cita a Guerra Americano-Mexicana (1846-1848) como a primeira guerra a ser registrada por fotógrafos.

⁵ Texto original: There was a great demand from the public for images of the war. *The Illustrated London News* published engravings of events in the Criméia each week [...].

⁶ Texto original: “He was able to take photographs which he regarded as “almost instantaneous” with exposure times of between three and twenty seconds, according to light conditions”.

Amelulunxen (1998) e Sousa (2000) observam que tal atitude representa o “nascimento” da censura prévia no fotojornalismo.

Outro evento marcante para o fotojornalismo e, logo, para a fotografia instantânea, é a Guerra da Secessão Americana (1861-1865), a primeira a ter acompanhamento “massivo” e independente, sem censura. Sousa aponta que, ao contrário do ocorrido no trabalho de Fenton, na Crimeia, surge aqui a estética do horror. William Thomson, em *The Imagem of War*, chama atenção para o fato que, no início da cobertura, as imagens terem sido “amenas”, de oficiais “heroicos”. Por sua vez, “o retrato duro e cruel das realidades (mortais) do conflito só aparece numa fase posterior, quando os editores perceberam que os leitores pretendiam notícias “factuais sobre o que realmente acontecia aos combatentes” (SOUSA, 2000, p. 37).

Entre os fotógrafos que cobriram a Guerra Civil Americana, estão Brady, Gardner, O’Sullivan e Bernard. Apesar da “intenção” de mostrar o andamento dos combates, ainda prevalecem as dificuldades técnicas. Com isso, as imagens produzidas por eles se resumem a paisagens bélicas, vestígios da guerra e pessoas mortas, tornando evidente que as limitações técnicas da época não permitiam ao fotógrafo acompanhar o desenrolar do movimento e das ações dos soldados.

Com as imagens da guerra Franco-Prussiana (1870 -1871) é que se introduz o conceito de “velocidade fotográfica” no fotojornalismo europeu (SOUSA, 2000, p. 41). Neste momento, a técnica fotográfica possibilita o registro de imagens com 1/25 segundos de tempo de exposição (GAUTRAND, 1998, p. 233). Porém, somente entre 1888 e 1890 o “olhar” do fotógrafo e o fazer fotográfico se modificam de forma significativa. Isso porque as chapas de vidro são substituídas gradativamente pelos rolos de filme (papel e depois película), além de a primeira câmera portátil (Kodak) ser comercializada. Com relação a tais evoluções no fotojornalismo, Sousa (2000, p. 29-30) comenta:

Para o fotojornalismo, a conquista do movimento revelou-se de importância vital, uma vez que permitiu “congelar” a ação, impressioná-la numa imagem quase em tempo real, capturar o imprevisto, chegar ao instantâneo, e com ele, acenar com a idéia de verdade: o que assim seria capturado seria verdadeiro; a imagem não mentiria (nota-se, todavia, que apesar de o instantâneo permitir representações fotográficas mais “sinceras” e espontâneas, as fotografias não deixam de ser representações).

Com isso, a tarefa dos fotógrafos profissionais torna-se mais ágil e a atividade fotográfica passa a ser realizada também por amadores. O pintor Jacques-Henri Lartigue (1894-1986) está entre os amadores que se utilizam da câmera portátil a partir de 1904 para

realizar diversos instantâneos de pessoas, exibindo uma postura estética diferenciada da realizada até o momento (SOUSA, 2000, p. 46).

Por outro lado, os artistas do movimento futurista se utilizam da cronofotografia para “traduzir” a forma de olhar o dinamismo e a simultaneidade da ação observada nas fotos produzidas por Marey e Muybridge. Frizot (1998, p. 253) aponta que “os trabalhos de Marey foram percebidos, primeiramente, pelos pintores futuristas como modelo e limitação científica que teriam que ser sobrepujados pela expressividade pessoal”⁷.

As experimentações visuais “congelando” o referente também são observadas na imprensa pelo trabalho de Erich Salomon (1886-1944).

Erich Salomon é de algum modo considerado o progenitor do atual fotojornalismo porque é principalmente com ele que nasce a *candid photography*⁸. [...] uma fotografia viva, por vezes bem humorada (Salomon não desdenhava o público), que tenta surpreender as figuras (públicas) em instantes durante os quais abrandam a vigilância, deixando cair as máscaras e abandonando os rituais sociais, assumindo posições “naturais”. Uma fotografia que procura retratar o cotidiano” (SOUSA, 2000, p. 77).

Para fotografar o indivíduo, sem a intenção de interferir no momento da fotografia, Salomon usava um obturador sem ruído. E ainda, para não chamar a atenção, o fotógrafo, às vezes, escondia o tripé e a máquina na roupa. Em uma ocasião, chegou a ocultar seu equipamento dentro da bíblia para fotografar o falecimento de um cardeal. Outras vezes, chegou a ocupar o lugar de pessoas do estado, quando não apareciam (SOUSA, 2000).

A opção de “congelar” o referente em seu modo “natural” é assumida também no movimento *Photo-Secession* (1902)⁹. Fundado por Edward Steichen (1879-1973) e Alfred Stieglitz (1864-1946), nos EUA, em 1902, teve como principais representantes Clarence White (1871-1925), Gertrude Käsebier (1852-1934) e Alvin Langdon Coburn (1882-1966), sendo Stieglitz o líder do grupo. Uma das propostas do movimento *Photo-Secession* é a *straight photography* – imagem fotográfica caracterizada por não utilizar qualquer interferência no momento da exposição e ampliação da cópia, sendo o instante fotográfico o aspecto valorizado.

⁷ Texto original: “Marey’s exemple was first perceived by the futurist painters as both a model and a scientific limitation that had to be transcended by personal expressiveness”.

⁸ *Candid photography* foi a expressão usada pelo diretor da revista *The Graphic* (Londres) para se referir ao estilo de Erich Salomon (Sousa, 2000, p. 77).

⁹ Segundo Janson (1995, p.757), a poética do movimento *Photo-Secession* é resultado da mistura entre o academismo e o naturalismo, imitando as formas da arte romântica, sem envolver a narrativa. Foi concebido pelas junções entre documentação fotojornalística, lições adquiridas da fotografia de movimento e princípios do movimento artístico austríaco-germânico *Secessão* (Janson, 1995, p. 866).

Stieglitz, citado por Sousa como precursor do instantâneo fotográfico, é tido também como o fotógrafo responsável pela retomada da abertura da estética “realista” dos primeiros tempos da fotografia jornalística¹⁰ (SOUSA, 2000, p.64). Os trabalhos de Paul Strand (1890-1976), Arnold Genthe (1869-1942), Lewis Hine, entre outros, seguem essa linha, marcando o nascimento do fotodocumentarismo nos Estados Unidos.

Alfred Stieglitz também quebra vários paradigmas. Por meio de duas ações, publicação da revista *Camera Work* (1902-1917) e abertura da *291 Gallery* (1905), ele difunde a fotografia como mídia autônoma e com *status* de arte. A partir daí, ela passa, aos poucos, a ser entendida e praticada como instrumento válido para manifestar os sentimentos humanos. '

A poética do “instante fotográfico” também é valorizada na cultura francesa. Denominada por Cartier-Bresson como “momento decisivo”, constitui, de certa forma, a base da fotografia humanista na França (Sousa, 2000, p. 79). Representada por Atget (1857-1927), Kertész (1894-1985), Cartier-Bresson (1908-2003), Doisneau (1912-1994) e Brassäi (1889-1984), tal prática teve reconhecimento principalmente nos trabalhos de Cartier-Bresson que “tornou-se um dos exemplos mais perfeitos da aliança entre a arte e o elemento informativo imagético baseado na autoria, iniciando também uma tradição francesa da fotografia única” (ibid., 2000, p.90).

Com a comunicação desta seção, pode-se verificar que, de maneira geral, a mídia fotográfica é entendida como um instrumento tecnológico produtor de imagem figurativa. Nessa construção social, a pose aparece como meio de “garantia” da ligação ponto a ponto do modelo com a imagem. No caso do instantâneo fotográfico, sua concepção acontece fundamentalmente pela demanda por imagens do cotidiano e de conflitos sociais na mídia de massa. Ambas as práticas conduzem à seguinte reflexão, proposta por Flusser (2002, p. 13): “Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas”. Contudo, além de Flusser, outros estudiosos vão contra a noção inocente de que a fotografia é “transparente”. Tais posicionamentos são comunicados na sequência.

Repercussões filosóficas e atitudes subversivas

Até o presente momento deste texto, comunicou-se que a relação entre ser humano, aparelho e imagem aprimora-se no século XIX com a descoberta, o desenvolvimento e a difusão da fixação da imagem em diversos suportes. Por volta de 1880, o momento

¹⁰ Os trabalhos de Thomson, Riis e Hine são alguns dos exemplos do início da fotografia jornalística.

da imagem é o da massificação. Um período em que a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, mas sem deixar de lado sua pretensão de ser considerada arte. Também mencionou-se que, a priori, a sociedade, animada pela ritualização do aparelho, entende a fotografia como uma técnica que “impõe” seu efeito de realidade. Porém, Flusser (2002) problematiza essa questão e segue para a discussão acerca da possibilidade de “burlar” o caráter automático da imagem, a partir da intervenção no ato fotográfico.

O problema é também abordado por outros estudiosos. Por exemplo, Santaella (1997) adverte que os aparelhos são máquinas paradoxalmente usurpadoras e doadoras, ou seja, verdadeiras usinas para a produção de signos. Isso significa que a fotografia não é uma entidade autônoma conforme defende Barthes (1984). Segundo Machado,

Os signos são materialidades viabilizadas por instrumentos e enunciadas por sujeitos. [...] o signo já vem marcado pela natureza de classe do grupo que o produz: numa organização hierarquizada e conflitante, a produção social de signos condensa necessidades, interesses e estratégias de intervenção de cada estrato social. (MACHADO, 1984, p. 15-16).

Machado se aproxima das discussões de Flusser (2002), segundo as quais a fotografia é o resultado de uma elaboração feita pelo fotógrafo, de acordo com sua convenção, análise e interpretação do real; porém, age em função do aparelho. Apesar de Flusser (2002) criticar a submissão dos fotógrafos diante do aparelho e de todo o universo que envolve a fotografia, ele aponta os fotógrafos experimentais como uma das saídas para a produção consciente de imagens.

[...] os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho (FLUSSER, op.cit, p. 75-76).

Considerando tal possibilidade, entende-se que o fotógrafo pode ser um operador de máquina ou um agente transformador do real, cabendo a cada indivíduo posicionar-se quanto a isso. Esse tipo de atitude, que é internacional, foi comentada por Andreas Müller-Pohle em 1985 na revista *European Photography*. No artigo aqui apresentado, esse tipo de imagem é denominada “fotografia expandida”. Recentemente a nomenclatura tem aparecido na mídia e no meio artístico com maior frequência, o que tem provocado alguns conflitos relacionados ao seu significado. Por isso, o assunto foi debatido em novembro de 2004 por fotógrafos e teóricos de diferentes áreas da fotografia no Programa de Estímulo à Fotografia FNAC/

FOTOSITE. Durante o debate entre Eder, Cristiano Mascaro, Rubens Fernandes Junior, Rosely e Eduardo Brandão foram apresentadas questões relativas ao conceito “fotografia expandida”. Dentre as diversas opiniões e concepções expostas por eles, está a seguinte declaração de Rubens Fernandes

Fotografia expandida é um conceito de natureza híbrida enquanto processo. Ela não precisa ser necessariamente de novas tecnologias. O trabalho que eu desenvolvi aponta para várias situações, nas quais você pode trabalhar diferentes procedimentos e os diferentes procedimentos é que apontam para essa ideia que chamei de ‘Fotografia Expandida’. Outros autores chamaram de fotografia híbrida, fotografia contaminada etc. O que é importante, no meu entender, é como o fotógrafo opera o nível da sintaxe, da forma, e dentro dessa ideia de ‘Fotografia Expandida’, associada ao procedimento que o fotógrafo desenvolveu para chegar a sua imagem. Aí, eu trago um pouco o Flusser [Vilém Flusser], no clássico ensaio, *Filosofia da Caixa Preta*, no qual ele diz que a câmera, mais o filme, mais os procedimentos clássicos de revelação e ampliação são programas, espécies de softwares. O fotógrafo que subverte os programas é o que provoca o surgimento disso que tenho chamado de ‘Fotografia Expandida’, a hora em que o fotógrafo resolve alterar a sensibilidade do filme, a hora em que, pensando na fotografia fotoquímica, resolve esquentar o banho, que ele ganha com uma revelação a 30 graus e não a 20 graus, a hora em que ele agita mais ou menos, enfim, a hora em que ele começa a operar, não no programa, mas na busca de uma gramática pessoal. É aí que nasce uma fotografia em expansão, porque você subverte o modelo instituído pelo fabricante, quebra aquela bula, desobedece. (FERNANDES, S/D. Disponível em: [http:// fotosite/especiais/esp_curadores.php](http://fotosite/especiais/esp_curadores.php)).

Apesar da possibilidade de intervir nos processos fotográficos estabelecidos pela indústria das imagens, a predominância da práxis da reprodução automática do mundo visível fez com que algumas pessoas entendessem que o operador humano tivesse somente um papel administrativo. Sobre a questão, Fabris (1998, p. 174) lembra que, no discurso feito por Talbot, no livro *The pencil of nature*, ele tenta “demonstrar o aspecto científico do calótipo, depreciando o papel da mão e a inteligência do fotógrafo em favor da objetividade da máquina”. Depois de mais de um século e meio, Barthes escreve *A Câmara Clara* (1984), defendendo a mesma linha de pensamento, ou seja, que o referente simplesmente adere à imagem.

Em oposição à defesa da fotografia como espelho do real, Machado comenta:

A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que advém e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós

seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas formas tomam reflexo e refração. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 1984, p.40)

A multiplicidade da imagem técnica, presente no universo artístico, foi objeto de estudo da dissertação *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense (1944 -2004)*: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica.

Com a análise do percurso da fotografia no Salão Paranaense se confirmou que a fotografia tem caráter múltiplo e dinâmico. Sua produção está vinculada ao desenvolvimento tecnológico e à construção social da tecnologia. Nesta esfera, a práxis fotográfica foi apresentada como uma negociação entre as relações gerenciadas pelo “olhar” do fotógrafo, pela visão do receptor e pelas formas nas quais a sociedade entende e comercializa esta mídia. (LUZ, 2006, S/P)

A fim de compreender a referida multiplicidade da fotografia e seus desdobramentos, vale notar que diversos estudiosos se debruçaram para organizar teorias. Couchot (1993), no ensaio “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”, tenta sistematizar o processo evolutivo das técnicas da linguagem, dividindo-o em dois grandes momentos: o momento da representação, advindo da pintura renascentista até o vídeo; e o momento da simulação, instaurado pelas imagens sintéticas. A pesquisa de Couchot é retomada por Santaella (2005), originando o artigo “Os três paradigmas da imagem”. Nele, a pesquisadora utiliza-se do critério materialista, ou seja, busca compreender as imagens a partir de como são materialmente produzidas (materiais, instrumentos, técnicas, meios e mídias). Nos modos de produção, ela comunica os pressupostos dos papéis desempenhados pelos agentes, trazendo consequências para os modos como as imagens são armazenadas e transmitidas. Dessa forma, Santaella propõe três paradigmas da imagem: pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica. Nas três categorias, detalha algumas particularidades relativas às consequências dos tipos de meios de produção de imagens, especificando os meios de armazenamento, o papel do agente produtor, a natureza da imagem, a relação dela com o mundo, os meios de transmissão e o papel do receptor. Santaella (2003) acredita que o nascimento da arte tecnológica ocorreu com a invenção da câmera fotográfica.

Domingues é outra pesquisadora que considera as relações entre ser humano, aparelho e imagem. Em *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias* (1997) e *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade* (2003), organiza uma coletânea de artigos, com

vistas a problematizar a ampliação dos nossos sentidos através da capacitação para processar informações com o auxílio dos computadores, *softwares*, câmeras, rede de internet e sensores. Com isso, os textos propõem aproximar a arte da lógica numérica, da realidade virtual e da inteligência artificial. Assim, algumas mudanças significativas no universo artístico passam a ser localizadas nas redes de comunicação e nas plataformas interativas. Nos estudos citados, observa-se a defesa de que a obra afasta-se da noção de arte como mercadoria, reavaliando os conceitos artísticos (belo, representação de formas, subjetividade, individualidade, autoria). Tal posicionamento é exercido com a introdução das tecnologias telecomunicacionais e numéricas. Verifica-se, então, a abolição do caráter hierárquico e, em seu lugar, aparece a noção de fluxo dirigida pelas comunidades virtuais. Assim, consolida-se a era das culturas de redes, prevalecendo a participação, o diálogo e a colaboração entre os parceiros. A criação é distribuída sem fronteira, aproximando a arte da vida. Para Domingues (op. cit.), a nova estética é a tecnoestética, composta pela interatividade ser humano-máquina. O corpo biológico soma-se ao corpo sintético (máquina), gerindo o pós-biológico. Algumas criações podem ser conhecidas no FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica).

Desse modo, a arte passa a ser compreendida, no século XXI, como arte comunicacional, em constante elaboração e fluxo. Observando tal panorama, pode-se verificar que o problema apresentado por Flusser, com relação à ação participativa do ser humano com a máquina, foi resolvido no universo das artes. Porém, a tarefa apresenta maior complexidade, caso a proposta seja exercida nos tradicionais meios de comunicação de massa (jornais e revistas impressas). Algumas das propostas de Flusser e de suas insuficiências são apresentadas por Marcondes Filho (2006).

Considerações finais

Em *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (Flusser, 2002), nota-se que a ritualização em torno do uso do aparelho fotográfico promoveu a discussão entre o aparelho e o operador. Isso evidenciou alguns problemas na área da comunicação, sobretudo com o objetivo de desmitificar a magia que cerca todo o universo da fotografia. A temática percorreu diferentes períodos da história da imagem. De forma resumida, na pré-história, os humanos associaram sua produção visual à magia, inter-relacionando-a com as atividades cotidianas. Isto é, a função da imagem estava associada ao culto e à magia. Por exemplo, no período paleolítico, a pintura em cavernas foi provavelmente produzida como parte integrante de rituais mágicos, objetivando sucesso na atividade da caça.

Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade* (2000), Benjamin também aborda a relação imagem-culto, porém analisando as esculturas posicionadas no alto das igrejas medievais. Ele observa que as esculturas estavam relacionadas muito mais ao culto do que à visão do observador, pois não existia uma intenção de visibilidade integral das mesmas. O desprendimento da imagem com sua dependência religiosa no Renascimento, entretanto, abriu o campo de visibilidade da imagem para a arte, que deixou de ser somente vista nos interiores das igrejas e passou a ser elaborada, por exemplo, em telas. Com isso, tornou-se portátil. Nesse contexto, necessitou de outros lugares para ser exibida, o que também trouxe a necessidade da crítica, por problematizar e documentar a produção artística.

No cenário de deslocamentos de imagens, a fotografia se destaca desde o final do século XIX. Isso porque, além de ela gerar a cópia, assim como a gravura, também se diferencia das demais, por sua especificidade de oscilar entre uma arte-científica e uma ciência-artística. Neste ponto encontram-se várias discussões referentes à magia da fotografia: Flusser, por exemplo, toma o problema da magia centrado na relação tecnologia-sociedade.

Com base na linha de pesquisa mencionada, buscou-se, no artigo presente, mostrar as propostas desse filósofo da comunicação, destacando que a fotografia é uma mídia resultante da constante negociação entre tecnologia e sociedade. Para isso, intercalaram-se as ideias de Flusser com a história da práxis fotográfica da pose e instantâneo fotográfico. Comunicou-se que elas são duas formas possíveis de registrar o indivíduo, porém, seguindo o programa do aparelho. Por fim, apresentou-se alguns pensamentos e atitudes subversivas que vão de encontro à indústria da imagem fotográfica. A fotografia expandida e a tecnoarte foram alguns dos exemplos mencionados.

Referências

AMELUNXEN, von Hubertus. The Century's memorial. In: Frizot, M. (ed). *A New History of Photography*. Kölnemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

BALDWIN, Gordon. *Looking at photographs: A guide to technical terms*. The J. P. Getty Museum. 1991.

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

BOSCHILA, Roseli. *Fotografia: antecedentes históricos*. Fundação Cultural de Curitiba, Dez. 1984.

COUCHOT, E. *A tecnologia na arte da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DOMINGUES, D. (Org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP: 1997.

_____. *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora da UNESP: 2003.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRIZOT, M. From Industrial product to Salon des Beaux Arts. In: Frizot, M. (ed). *A New History of Photography*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

GAUTRAND, Jean-Claude. Photography on the spur of the moment: Instant impressions. In: Frizot, M. (ed). *A New History of Photography*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, vol. 8, n. 12, jan-jun, 2006, p. 97-115.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

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

MARCONDES FILHO. Ciro. A comunicação como caixa preta. Propostas e insuficiências de Vilém Flusser. *Questão*, v. 12, n. 2, p. 423-456, jun./dez. 2006.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista. *Revista eletrônica studium*, n. 15, 2004.

_____. Apresentação. In: MONTEIRO. Charles (Org.). *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Apresentação. In: LIMA, Solange F; CARVALHO, Vania Carneiro de (Orgs.). *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo, álbuns de São Paulo (1887-1950)*. São Paulo: Mercado das Letras, 1997.

_____. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, julho de 2003.

NOGUEIRA, Vilma F. *Noções de conservação de Material Audiovisual*. Fundação Cultural de Curitiba, dez. 1997.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. O homem e as máquinas. In: DOMINGUES, D. (Org.). *A arte no século XXI; A humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP: 1997.

_____. *Os três paradigmas da imagem*. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2 ed. São Paulo: Ed. Hucitec/ Ed. SENAC São Paulo, 2005.

SILVEIRA, M. Luciana. A interação entre o texto visual e o texto verbal sob o olhar da ontologia da imagem. In: *Tecnologia e Sociedade: (im)possibilidades*. Queluz, Gilson [et al.]. Curitiba, Torre de Papel, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.