



## **Por uma estética fotográfica do instante<sup>1</sup>**

Gabriela Pereira de Freitas<sup>2</sup>  
Universidade de Brasília, Brasília, DF

### **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo defender uma estética fotográfica baseada no conceito de “instante” de Gaston Bachelard. Assim, começaremos por entender como se deu o surgimento de uma estética tipicamente fotográfica, relacionada à captação de momentos do cotidiano. Em seguida nos aprofundaremos no conceito de instante de Bachelard e o relacionaremos com o ato fotográfico: como se dá a apreensão desse instante pelo fotógrafo e como essa dinâmica pode interferir na produção de conhecimento e nas configurações da linguagem dos gêneros fotográficos. Por fim, faremos um contraponto entre o instante bachelardiano e o instante pós-moderno característico das práticas fotográficas existentes hoje na internet.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Estética, Fotografia, Instante, Internet

### **CORPO DO TRABALHO**

#### **1. A consolidação de uma estética fotográfica para além da técnica**

No final do século XIX e início do século XX, quando ouvia-se falar em estética fotográfica, sabia-se que se tratava, principalmente, de uma referência aos elementos técnicos de uma imagem, tais como: o enquadramento, a composição, a luz, o contraste, as formas, a escolha do filme, o tipo de revelação. Essa concepção de estética fotográfica, que nasceu junto com a própria fotografia, acompanhou-a durante todo o tempo em que a fotografia foi mantida afastada da arte.

Desde seu surgimento, devido à sua natureza precisa e fiel, a fotografia era vista como um espelho do real, muito usada, inclusive, pela ciência. Segundo Frizot, “[...] a história da fotografia teve de inventar, para si mesma, razões para sua existência as

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Publicitária, mestranda da linha de imagem e som da UnB e professora substituta da Universidade de Brasília, [www.gabrielafreitas.com](http://www.gabrielafreitas.com) | gabee@unb.br

quais não eram simplesmente uma vaga forma de capturar o mundo em imagens”<sup>3</sup> (1998, p.10). Sempre existiram fotógrafos dispostos a provar que a fotografia era mais que uma simples cópia do real, que ela, assim como a pintura, era uma forma de arte. A fotografia, portanto, se acostumou a estar no centro do debate entre técnica e arte, razão e poesia.

Claro que os aspectos técnicos da fotografia são de grande importância. Uma imagem concebida sem uma preocupação formal constitui um disparo, não uma fotografia. É uma imagem que privilegia o apertar de um botão e não o olhar do fotógrafo. No entanto, a estética, enquanto a apreensão do mundo pelos sentidos, baseada na experiência sensorial, como propõe Baumgarten (BASTOS, 1987, p. 11), não poderia se resumir apenas a aspectos técnicos. Nem mesmo se considerássemos a arte – um de seus grandes objetos de estudo - como *tekné* (técnica), assim como faziam os gregos. Sabemos que a arte depende da sensibilidade, além da técnica, obviamente. E essa percepção de que a arte se forma a partir desses dois elementos, técnica e sensibilidade, é um dos pontos principais para tentar compreendê-la um pouco melhor e compreender, também, o que chamaremos aqui de estética fotográfica.

Por volta da época do surgimento da fotografia muitos valorizavam as artes pelo grau de dificuldade técnica que apresentavam ao artista. E a fotografia, por ser mediada pela câmera, era depreciada por muitos, o que afetava a reputação do fotógrafo. Na busca de reconhecimento artístico, alguns fotógrafos tomaram a pintura por modelo. Um importante movimento de fotógrafos surgido sob a inspiração da pintura foi o Pictorialismo. Para os pictorialistas, era comum tratar a foto como uma pintura, fazendo intervenções sobre o negativo e provas com pincéis, lápis e vários outros químicos e instrumentos. Também a natureza morta e o nu artístico ganharam espaço entre os fotógrafos dessa época, sempre na tentativa de conferir à fotografia uma aura artística.

Apesar desse cenário, pode-se observar que o movimento contrário também existia. Alguns pintores passaram a fotografar não apenas como uma prática de estudo – o que era bastante comum -, mas porque perceberam que a fotografia era uma arte livre, cercada de uma atmosfera própria, que não se aplicava à pintura e vice-versa. Mesmo com a presença do componente subjetivo personificado no fotógrafo que está atrás das lentes, a fotografia continuava obrigatoriamente a ter um referente real. A pintura, por

---

<sup>3</sup> Tradução da autora. Quando o original não for encontrado em português, a tradução será sempre da autora e o trecho original será transcrito em nota de rodapé. “[...] the history of photography has had to invent for itself reasons for existence which are not merely a vague way of capturing the world in images.”



sua vez, não possuía essa ligação imperativa com o real. Assim, a fotografia acabou contribuindo com a liberação da pintura e da arte de um modo geral, do dever de representar a realidade, abrindo caminho para novos movimentos surgidos ainda no final do século XIX e início do século XX, como o Impressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, entre outros.

Alexander Rodchenko, por exemplo, trocou a pintura pela fotografia, buscando “abandonar os princípios da composição pictórica na fotografia e encontrar outros princípios, leis especificamente fotográficas que sirvam para realizar e compor imagens fotográficas”<sup>4</sup> (BRIK, 1926 *in* FONTCUBERTA, 2003, p.127). Seu trabalho fotográfico é muito caracterizado pelas fotomontagens e por uma linguagem gráfica e geométrica – clara influência da escola russa construtivista da qual fazia parte. Rodchenko foi muito influenciado também pelo cineasta Dziga Vertov, que filmava o cotidiano das cidades russas, no intuito de usar a câmera como o olho sempre atento do fotógrafo aos acontecimentos do dia-a-dia. E é aí que a fotografia encontra a si mesma: nos momentos aparentemente banais do cotidiano.

Em certa medida, a fotografia anunciava o homem da câmera de Dziga Vertov que dirigia seu objetivo, como se de um olho desmesuradamente aberto se tratasse, sobre os acontecimentos. Recorria o mundo em estado de alerta. A silhueta do fotógrafo repórter, grande provedor de imagens, artesão de um dos primeiros meios de comunicação, se perfila no horizonte. [...] Sobretudo porque a fotografia, ao abordar todos os temas com uma compreensão parecida, permite que o banal possa se converter em material de uma imagem interessante. Traduz os acontecimentos de uma forma distinta à pintura. Verte nas artes o tumulto da sociedade; destaca uma cena, retém os elementos que a resumem; [...].<sup>5</sup> (ARBAÏZAR, *in* ABRAÏZAR, PICAUDÉ, 2004, pp.77, 79)

Assim o instante captado pelo fotógrafo recorta a realidade, vislumbrando a essência além da aparência, e mostrando que, apesar de vinculada a um referente real, a fotografia é capaz de desvencilhar-se do estigma da mimese, produzindo emoções sem a necessidade de imitar modelos e processos alheios a si mesma.

---

<sup>4</sup> “[...] abandonar los principios de la composición pictórica en fotografía y hallar otros principios, leyes específicamente fotográficas que sirvan para realizar y componer imágenes fotográficas.”

<sup>5</sup> “En cierta medida, la fotografía anunciaba al hombre de la cámara de Dziga Vertov que diría su objetivo, como si de un ojo desmesuradamente abierto se tratase, sobre los acontecimientos. Recorria el mundo en estado de alerta. La silueta del fotógrafo reportero, gran proveedor de imágenes, artesano de uno de los primeros medios de comunicación, se perfila en el horizonte. [...] Sobre todo porque la fotografía, al abordar todos los temas con una comprensión pareja, permite que lo banal pueda convertirse en materia de una imagen interesante. Traduce los acontecimientos de una forma distinta a la pintura. Vierte en las artes el tumulto de la sociedad; destaca una escena, retiene los elementos que la resumen; [...]”



Ao destacar determinado instante, a fotografia permite que aquele ínfimo fragmento de tempo, retido, possa ser contemplado e sobre ele possamos fazer nossas reflexões e gerar conhecimento. Sem a fotografia esse processo seria impossível, visto que a sociedade pós-moderna em que vivemos privilegia o acúmulo constante de informações sem pausas. A pausa, a reflexão ou o silêncio – necessários à produção do conhecimento – representam, nessa sociedade, uma perda de tempo. Diante da importância do instante, portanto, devemos nos debruçar melhor sobre esse tema.

## **2. O instante como elemento fundante de uma estética fotográfica**

Bachelard, em seu livro *A intuição do instante* contrapõe as idéias de Bergson e Roupnel sobre o tempo. O primeiro se volta ao entendimento do tempo como duração, enquanto o segundo entende o tempo pelo instante.

Roupnel propõe que “o tempo é uma realidade encerrada no instante”(BACHELARD, 2007, p.17), e que “o mundo é o sempre-presente e, de um modo radical, o instante” (BACHELARD, 2007, p. 9). Essa última afirmação de Roupnel nos remete ao “ser-aí” de Heidegger. Para o filósofo, o homem existe enquanto um ser no tempo, que faz parte da História e vivencia experiências de seu tempo. A partir do ser-aí, chegamos à verdadeira essência do homem. Ou seja, a partir da vivência do próprio tempo, conseguimos enxergar além da aparente realidade.

Segundo Bachelard, o tempo só pode ser percebido pelo instante. Para o filósofo, a duração seria “uma poeira de instantes”(2007, p.37). Ele ainda acrescenta que a memória conserva apenas o instante e não a duração: “Lembramo-nos de ter sido – não, porém, de ter durado”(2007, p.38).

A partir dessa reflexão, podemos supor que ao recortar um fragmento desse tempo, ou seja, ao capturarmos um instante, podemos retê-lo e, assim, ter a possibilidade de contemplá-lo. Dessa forma, apropriando-se desse fragmento, entramos em contato com uma pequena fração da essência do tempo, do ser e do mundo, que, no cotidiano sem pausas, passa despercebida, não contemplada – já que a reflexão e a contemplação são cada vez mais colocadas em segundo plano frente ao imediatismo dos acontecimentos.

A fotografia, portanto, se apresenta como forma de capturar essa ínfima porção de tempo, que, congelada, pode ser minuciosamente observada. Luis Humberto afirma que:



Por sua natureza fragmentária, a fotografia permite-nos a reavaliação de uma realidade, pela recuperação de valores perdidos na invisibilidade do convívio cotidiano. A fotografia lida – o tempo todo – com o corriqueiro e o preexistente, comprometida com a constante reinvenção dos espaços e com a construção de uma poética do banal.” (HUMBERTO, 2000, p. 41)

No prefácio do livro de Bachelard, *A intuição do instante*, Paulo de Tarso Gomes nos relata que “ainda na cristandade, Hugo de São Vítor (1096 – 1141) já havia colocado [...] que a *contemplatio* era a intuição do olhar contemplativo e conhecimento último sobre a totalidade – e infinitude – divina.” (2007, p.8). Para o teólogo e filósofo, a contemplação era o último passo do conhecimento, precedido pela *cognitio* – observação sensível e imaginativa – e pela *mediatio* – reflexão racional que encontrava o ápice no reconhecimento do divino. Por meio da fotografia, então, podemos chegar ao conhecimento. No entanto, para compreendermos melhor o processo que faz da fotografia uma forma de conhecimento, devemos entender como se dá a apreensão do instante. O que faz com que o fotógrafo queira eternizar um determinado momento e não o anterior ou o imediatamente seguinte?

Ao escolher um determinado instante, o fotógrafo entra na dimensão vertical do tempo; de um tempo interrompido e que desvela um ponto específico da aparente realidade, profundo e essencial. Segundo Bachelard:

a meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado em que as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético tem uma perspectiva metafísica. O instante poético, portanto, é necessariamente complexo: ele comove, ele prova – convida, consola -, é espantoso e familiar. Essencialmente, o instante poético é a relação harmônica de dois contrários. (2007, p.100)

O fotógrafo, portanto, age como um poeta, que “para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas [...] destrói a continuidade simples do tempo encadeado” (BACHELARD, 2007, p.100). Essas simultaneidades são os encontros dos estímulos externos, vivenciados no mundo, com as imagens mentais ou interiores preexistentes que, por sua vez, povoam nosso imaginário, sonhos e imaginação. Para perceber essa simultaneidade é necessário se valer da sensibilidade, deixar-se levar pela experiência vivida esteticamente. Walker Evans, fotógrafo americano que documentou a sociedade americana durante a época da Grande Depressão, dizia que o seu trabalho se tratava de um tipo de fotografia

“documental transcendental”, uma fotografia “fruto do contato entre a realidade externa e o espírito interno”<sup>6</sup> (FONTCUBERTA, 2003, p. 45).

Por isso é importante ressaltar que a fotografia se constitui como uma visão interpretada da realidade, pois sofre influências da leitura particular de cada um, da vivência e da experiência que acaba por fundar o ser. As experiências vividas frente a um determinado instante podem ser diferentes: “Sentir e fotografar aquilo que nos faz vibrar não assegura que os outros sentirão o mesmo”<sup>7</sup> (WHITE, 1952 *in* FONTCUBERTA, 2003, p. 242).

Mesmo assim, o fotógrafo consegue revelar ao outro que olha a sua fotografia algo além da realidade que ali se apresenta em seus aspectos formais, dando-lhe a oportunidade de contemplar, de ter um instante em suas mãos e poder sentir, pensar e criar novas interpretações e significados para o que aparentemente era indiscutível. Apontando o que de novo e diferente ali se escondia, o fotógrafo muitas vezes não tem, como preocupação principal, reter o tempo, que parece se esvaír sem controle, mas apenas recriar uma realidade específica, a partir de algo corriqueiro que, “resgatado de sua banalidade, ganha uma nova significação e pode, eventualmente, tornar-se uma síntese indicativa de uma realidade infinitamente mais complexa” (HUMBERTO, 2000, p.57).

É a voz interior do fotógrafo que reconhece o aceno do novo no cotidiano e que nos torna capazes de ver e ouvir o que o Universo nos mostra além da aparência real. O mesmo processo ocorre com as outras artes e por isso defendemos que não há dúvidas de que a fotografia é, também, uma forma de arte. “A arte é a escuta dessa voz interior. [...] Ela nos conduz ao sítio primordial de nosso Ser e ao Lugar imenso no qual estamos no Universo inteiro” (BACHELARD, 2007, pp. 96, 97). O que torna a arte original, por sua vez, é a maneira como o artista expressa essa voz interior, a maneira como ele capta as impressões sutis do mundo que o rodeia.

A meta dos melhores fotógrafos, assim como a de todos os verdadeiros artistas, não é só a de produzir uma imagem, mas de gravar em seu positivo a impressão que sentem diante da presença do tema e transmiti-la aos demais. [...] Em um sentido amplo todos os artistas são impressionistas. Não retratam o

---

<sup>6</sup> “fruto de un contacto entre la realidad externa y el espíritu interno”

<sup>7</sup> “Sentir e fotografar aquello que nos hace vibrar no asegura que otros sentirán lo mismo.”

objeto em si, mas o que têm consciência de ver.<sup>8</sup> (CAFFIN, 1901, in FONTCUBERTA, 2003, p. 97)

Assim como o pintor se utiliza de pincel e tinta, o fotógrafo usa a câmera como forma de expressão. Ela é a sua técnica. Por isso a importância de conhecer suas funcionalidades e conhecer a linguagem fotográfica, pois no momento em que algo se revela a nós no cotidiano, se não dominarmos a técnica, não nos deixamos levar pela sensibilidade, e acabamos, como coloca Flusser, nos tornando servos do aparelho - fotógrafos que sabem apertar um botão mas não sabem olhar, não sabem subverter a programação da câmera e, conseqüentemente, não abrem espaço para ouvir a sua voz interior.

E, dessa maneira, a fotografia seria apenas uma técnica que permitiria apreender os momentos importantes para nós, apenas por sua função social, e não pela experiência que essa situação provoca. Não seria movida por uma sensibilidade despertada por aquele momento, mas, sim, pela vontade de eternizar um instante que constituirá parte da memória meramente iconográfica do fotógrafo. Aí sim, a fotografia se comporta como um espelho fiel do real, capaz de guardar as aparências daquele evento. Sem a sensibilidade não vivenciamos a experiência. E, mais adiante, ao tentarmos lembrar o momento eternizado na fotografia, ela não nos dirá nada além do que se pode ver nos aspectos formais e físicos ali mostrados: as pessoas, suas roupas, suas posições. As fotos posadas de casamentos, batizados, aniversários, nada mais são do que um registro de um evento. Registro não criativo e não sensível, diferente até mesmo do propósito documental, por se situar mais na esfera individual e privada que humanista.

Esse tipo de fotografia, no entanto, tem sim a sua importância, pois, como bem coloca Bourdieu em seu livro *Uma arte mediana: ensaio sobre os usos sociais da fotografia* (1965), as imagens dessas festas, bem como o próprio evento em si, contribuem para o entendimento do grupo social enquanto uma unidade, principalmente no âmbito familiar. A fotografia é um elemento importante para tornar solenes esses momentos e consolidar o sentimento de identidade e pertencimento, “do *ethos* correlativo de pertencimento a uma classe”<sup>9</sup> (BOURDIEU, 1965, p.26).

---

<sup>8</sup> “La meta de los mejores fotógrafos, así como la de todos los verdaderos artistas, no es solo la de producir una imagen, sino la de grabar en su positivado la impresión que sienten ante la presencia del tema y transmitir ésta a los demás. [...] En un sentido amplio todos los artistas son impresionistas. No retratan el objeto mismo, sino lo que tienen conciencia de ver.”

<sup>9</sup> “de l’*ethos* corrélatif de l’appartenance à une classe.”



Antes de rotularmos essa fotografia social como totalmente desprovida de senso estético, devemos levar em consideração uma observação feita por Bourdieu e que representa, também, uma das faces disso que estamos entendendo por uma estética fotográfica. Ele diz que o que para um esteta pode ser considerado uma anti-estética, do ponto de vista sociológico é ainda uma estética, já que ela ainda assim pressupõe uma experiência vivida ou um sentimento de beleza, não importa qual seja. Daí não podemos falar que essas fotografias prescindam totalmente de uma preocupação estética, pois existe essa manifestação e a troca de experiências, independente do julgamento que se faça delas. É uma outra forma de experiência, não ligada às imagens e vivências interiores, subjetivas e específicas de cada fotógrafo. Seria uma estética mais social que experimental, mas ainda assim, fotográfica.

Essa “fotografia social”, preocupada com o fortalecimento dos laços sociais e das identidades móveis, não pode ser encarada como forma de geração de conhecimento pelo sensível, assim como falávamos anteriormente da fotografia baseada numa estética do instante, da experiência e ligada à voz interior do fotógrafo. Ela se posiciona mais como uma fotografia preocupada com a duração, com o registro e a possibilidade da preservação formal da memória e não sensorial. Desprovida da experiência do instante, essa imagem não desperta reflexão; não convida à contemplação. As análises feitas sobre ela são superficiais, formais, e, portanto, não podem chegar à essência da aparência ali capturada.

Para o filósofo Heidegger, a imagem que se pauta por uma estética da experiência, que se relaciona com as imagens interiores do fotógrafo e de seu contemplador são mais que uma mera representação. A imagem de algo pode ser mais real que seu próprio referente, por revelar-lhe a essência – o ser – que existe além da aparência – o ente – constituindo-se, assim, numa forma de conhecimento mais profunda.

A imagem não quer aqui dizer um decalque, mas aquilo que surge na expressão coloquial: temos a imagem de algo. Quer isto dizer que a própria coisa está diante de nós, tal como está no seu estado para nós. Fazer-se imagem de algo quer dizer pôr o ente mesmo, no modo como está no seu estado, diante de si, e, enquanto posto desta forma, tê-lo constantemente diante de si. Mas falta ainda uma determinação decisiva na essência da imagem. “Temos a imagem de algo” não quer apenas dizer que o ente nos é em geral representado, mas que ele, em tudo aquilo que lhe pertence e que nele está reunido, está diante de nós como sistema. [...] Imagem do mundo, compreendida essencialmente, não quer, por isso, dizer uma imagem que se faz do mundo, mas o mundo concebido como imagem. (HEIDEGGER, 2002, pp.112, 113)



A fotografia, portanto, é um meio que possibilita o conhecimento pelo sensível, assim como outras formas de arte, unindo razão e poesia devido à apreensão do instante. A imagem é entendida como forma de conhecimento, como um dos elementos que faz parte da nossa vivência e experiência. “O conhecimento é um processo cumulativo de experiências que atravessa o tempo” (HUMBERTO, 2000, p.28). É exatamente isso que faz a fotografia, congela um momento, uma experiência vivida para que ela resista ao tempo e assim possa ser contemplada mais tarde, despertando a reflexão e abrindo o caminho para o saber.

Por isso é que defendemos a existência de uma fotografia *documental-criativa* – como já proposto por Antônio Fatorelli (1998) - que cumpra sua função de registro da realidade e que, ao mesmo, tempo, seja fruto da interpretação do fotógrafo. Seguindo essa mesma lógica, poderíamos conceber os gêneros fotojornalismo criativo, fotografia publicitária criativa e assim por diante. Os gêneros fotográficos são, na verdade, construções sociais que surgem de acordo com os usos e o entendimento que fazemos da fotografia, atribuindo-lhe determinados valores e significados; servem “mais para dar uns pontos de referência que para etiquetar, quer dizer, que serve mais para interpretar que para classificar”<sup>10</sup> (PICAUDÉ, in ABRAÏZAR, PICAUDÉ, 2004, p. 25). Assim, é possível classificar as imagens segundo os critérios de pertencimento que estabelecemos para elas. Para Frizot, no entanto, os gêneros criados na fotografia representam apenas convenções profissionais. O que o autor busca é:

a essência interior da unidade fotográfica, a partir da qual todas elas [as imagens] se tornam parte da “Fotografia”, um campo amplo e diversificado que inclui tanto criação artística quanto trabalho de rotina e que se manifesta no estúdio fotográfico, no álbum de família, na propaganda, no ponto de vista do turista, na imagem exótica.<sup>11</sup> (FRIZOT, 1998, p.13)

Portanto, não é pelo seu caráter subjetivo e simbólico que a fotografia deixa de ter valor documental ou fotojornalístico ou publicitário. Antônio Fatorelli critica a separação, quase que maniqueísta, que se tem feito entre documento e arte na fotografia, e defende uma fotografia documental-criativa, caracterizada “pelo espírito ativo de descoberta e inventividade”.

---

<sup>10</sup> “más para dar unos puntos de referencia que para etiquetar, es decir, sirve más para interpretar que para clasificar”.

<sup>11</sup> “the essential inner core of photographic unity within which they all form part of ‘photography’, that broad, disparate ensemble which includes both artistic creation and routine work, which manifests itself in the photographic studio, the family album, the advertisement, the tourist view, the exotic image.”

Ao proporem novas visualidades e usos imprevistos dos equipamentos e dos materiais fotográficos, as imagens produzidas sob este signo estão tateando as fronteiras do fotográfico, criando novas formas de visualização, referidas aos temas sobre os quais trabalham, com o sentido de enriquecer o conhecimento e a percepção sobre eles. (FATORELLI, 1998, p. 86)

O caráter informativo permanece, porém mostrado de várias outras maneiras, de acordo com a interpretação dada pelo fotógrafo e pelo espectador da foto. E esse é o seu diferencial em relação à imagem indicial, conveniente a uma leitura rápida e aos padrões editoriais e mercantis, baseada em clichês amplamente difundidos. Flusser chama essas imagens indiciais de imagens técnicas, que, segundo ele, emancipariam o homem da necessidade de pensar conceitualmente. Seriam as imagens opostas às imagens subjetivas, que mostram um caminho para o conhecimento através do sensível.

Essa imagem subjetiva é aquela também realizada na síntese do instante, que reflete a identidade do fotógrafo, não essa identidade móvel e instável tão característica de nossa sociedade pós-moderna, mas a identidade do ser; a identidade essencial e fundante.

O que se observa hoje com o desenvolvimento tecnológico das câmeras digitais, celulares, álbuns e comunidades virtuais voltadas para fotografia é a predominância de uma fotografia superficial que acompanhe o ritmo das constantes mudanças. Segundo Bauman, em nossa sociedade atual, “tende-se a trocar uma identidade escolhida por uma rede de conexões. Viver em movimento passa a ser obrigatório” (BAUMAN, 2005, pp. 37, 38). E assim, o que se observa como resultado da facilidade em tirar uma foto, expô-la para os amigos na internet e substituí-la constantemente por fotos mais recentes, é que não apenas a fotografia se tornou um produto de consumo, mas também o instante passou a ser consumido e não contemplado.

### **3. O instante fluido da fotografia contemporânea na internet**

Como o tempo se desvinculou do espaço - tornou-se um produto -, nós passamos a consumi-lo constantemente. Não podemos parar e, assim, não conseguimos viver o instante de Bachelard, mas o instante pós-moderno que se constitui numa experiência fugaz e superficial que, quando o percebemos, ele já passou, já está datado e outra experiência nos chama. Esse instante não se estende verticalmente, mas horizontalmente. E como sua duração é ínfima, ele se apresenta, na verdade, como um ponto sem profundidade. É apreendido somente como forma de promover uma interação social no futuro, mostrando ao outro todas as experiências “intensamente” vividas e



construindo uma identidade multifacetada de um indivíduo que se movimenta e que possui os mais variados tipos de vivência. É aí que entra a fotografia. Ela serve como registro desse momento volátil, experimentado superficialmente e que dura somente até o próximo momento importante para a construção de uma de suas identidades, quando, então, será descartada.

A comunidade virtual *flickr* – voltada basicamente para publicação de fotografias - é um exemplo bem característico dessa dinâmica. O *site* se estrutura como uma rede social<sup>12</sup> que proporciona o armazenamento e compartilhamento de fotografias entre seus membros. Através desse *site*, cada usuário pode expor suas fotografias (em caráter público ou privado), entrar em contato com diversos outros fotógrafos (amadores ou profissionais), dividir suas experiências e fazer comentários sobre as imagens de outros membros em nível global, formando uma comunidade. O usuário pode classificar sua foto como quiser e participar ou fundar grupos com objetivos específicos, unindo-se a pessoas que queiram compartilhar fotos relacionadas aos mesmos temas e interesses.

O *flickr* possui milhões de usuários e permite a participação de forma gratuita (com limitação da quantidade de fotos e álbuns) ou paga (sem limites para quantidade de fotos e álbuns e ao custo de R\$ 45,90 por ano). O usuário pode fazer o *upload* de suas fotos de várias maneiras: através do próprio *site*, de programas gratuitos disponíveis na internet, do próprio celular (em alguns modelos), de *plug-ins* para programas de computador, por *e-mail*, ou ainda por meio de um *software* oferecido pelo próprio *site*, o *flickr uploader*. Basta o usuário escolher o que lhe for mais conveniente e rápido, de acordo com os meios aos quais tem acesso no momento.

Um dos dados que mais chamam a atenção quando analisamos o *flickr* diz respeito à quantidade de imagens colocadas *online* por minuto, que gira em torno de 4.000 a 5.000 fotos. Esses dados confirmam a suspeita de que os membros do *site* tratam a fotografia como mais um produto de consumo. Essa comunidade, aparentemente sem fins comerciais, por possibilitar a classificação livre de suas imagens e ainda permitir que a imagem fique ali exposta e aberta aos comentários de outros membros, poderia servir como um meio que fomentasse a discussão sobre a fotografia,

---

<sup>12</sup> De acordo com Danah Boyd e Nicole Ellison, os sites estruturados em uma rede social constituem serviços disponíveis na *web* que permitem aos indivíduos (1) construir um perfil público ou parcialmente público dentro de um sistema restrito, (2) articular uma lista de outros usuários com os quais compartilham a conexão e (3) visualizar e cruzar suas listas de conexões com aquelas feitas por outros dentro do sistema.

(BOYD, D. M., & ELLISON, N. B. (2007). Social network sites: Definition, history, and scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13(1), article 11. <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/boyd.ellison.html>)



ajudando no fortalecimento de uma perspectiva fotográfica que unisse o caráter informacional ao criativo, abolindo assim os limites e características determinantes de gênero e abrindo espaço para a contemplação da fotografia que permitisse a reflexão e produção de conhecimento, como defendemos anteriormente.

No entanto, o que se observa é uma dinâmica de substituição frenética de imagens, que seja capaz de acompanhar as mudanças constantes de postura e identidades sofridas pelo sujeito pós-moderno, contemporâneo ao que Bauman (2001) chama de a época da modernidade-líquida. Além disso, ao invés de utilizarem os espaços de comentários como forma de discutir sobre a fotografia, comparando as diferentes interpretações possíveis que poderiam ser feitas sobre a imagem, os usuários se limitam a emitir opiniões superficiais sobre a foto: “legal”, “belo enquadramento”, e assim por diante.

Os usuários ainda podem criar grupos de interesses em comum. Raros são os grupos que se voltam para a interpretação de uma fotografia mais subjetiva (por exemplo: “o mundo através dos meus olhos”, “poesia através de imagens”, “música para os olhos”, entre outros). Grande parte é voltada para algum tema (muitas vezes um *hobby*, uma atividade ou objeto de culto) que se utiliza da fotografia como forma de ilustrar tal interesse, como é o caso de grupos voltados a assuntos tais como: “carros”, “bonecos de feltro”, “cidades”, “bolos de casamento” e outros voltados a técnicas fotográficas, onde o importante é participar com qualquer imagem que se utilize da técnica, não importando a sua concepção (por exemplo: *redscale*, processo cruzado, filme de tungstênio, dupla exposição, preto e branco, entre outras).

Existem ainda grupos voltados ao culto da *lomografia*<sup>13</sup>, que se pauta por uma fotografia do acidental. Essas câmeras realmente surpreendem no momento da revelação, chegando, por vezes, a resultados interessantes. No entanto, ao seguir suas dez regras básicas<sup>14</sup>, vemos que o interesse desse tipo de fotografia se adéqua ao espírito fluido da pós-modernidade, de identidades e momentos fugazes e sem profundidade.

---

<sup>13</sup> Referente aos usuários de máquinas fotográficas analógicas Lomo. Originalmente russas, foram descobertas por empresários austríacos que se encantaram pelas fotos que essas câmeras geralmente produziam, caracterizadas pela saturação de cor e ocasional desfoque.

<sup>14</sup> 1) Leva a tua *Lomo* onde você for; 2) Fotografe a qualquer hora do dia ou da noite; 3) A *Lomografia* não interfere na sua vida, ela é parte dela.; 4) Aproxima-te o mais possível do objeto a ser fotografado.; 5) Não pense; 6) Seja rápido; 7) Você não precisa saber antes o que fotografou.; 8) Nem depois; 9) Não fotografe com os olhos; 10) Não se preocupe com as regras.



Evidentemente, esses comentários não poderiam ser mais aprofundados, e os grupos não poderiam estimular a discussão e produção de uma fotografia esteticamente preocupada com o instante bachelariano e com a contemplação, visto que muitas das imagens ali apresentadas não possuem essa profundidade. Elas não provêm de uma captação do instante em que a realidade entra em contato com a voz interior do fotógrafo, mas sim, de um instante que possa ser lido e compreendido rapidamente, para que o próprio fotógrafo e os outros possam consumi-las e se convencerem daquela configuração momentânea da identidade. Esse processo acaba por se transformar em um ciclo, pois, devido à sua efemeridade, não se abrem brechas à reflexão e acabamos por perder “a visibilidade sobre nós mesmos e, sem identidade, também a nossa auto-estima” (HUMBERTO, 2000, p.14). Perdendo a auto-estima, devemos correr contra o tempo (outra vez) para estabelecer nossa nova identidade. E, assim, seguimos contribuindo para a consolidação de uma sociedade rasa e frágil, incapaz de ser vivenciada imgeticamente e incapaz de entrar em contato consigo mesma.

Por isso, defendemos aqui, acima de tudo, uma estética fotográfica que se apoie na experiência do instante (tal como o descreve Bachelard) e que promova o encontro do ente com o ser (como propõe Heidegger). Essa estética deve mostrar os múltiplos caminhos possíveis de interpretação da realidade e possibilitar maior entendimento do mundo como um todo, provando que é possível, sim, unir razão e poesia na construção do conhecimento. Dessa forma, através da fotografia, o homem não precisa abdicar de sua sensibilidade para progredir, podendo, assim como o acredita Hölderlin, habitar a terra de forma poética e, enquanto poeta, “refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto”(BARROS, 2007, p.23).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAÏZAR, Philippe e PICAUDÉ, Valerie. **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Versus Editora, 2007.

BASTOS, Fernando. **Panorama das Ideias Estéticas no Ocidente de Platao a Kant**. Brasília: Editora UnB, 1987.

BARROS. Manoel de. **Ensaio fotográficos**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.



BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Deuxième édition. Paris: Minuit, 1965.

FATORELLI, Antonio. A fotografia e o virtual. In: **Cinemas n°13**. Setembro/Outubro 1998. pp. 73-90.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

FRIZOT, Michel. **A new history of photography**. Milan: Könemann, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos na Floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

\_\_\_\_\_. **Hinos a Hölderlin**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal**. São Paulo: Editora UnB, 2000.