


## A visualização no ato fotográfico: notas sobre a fotografia como um dispositivo e sua relação com a cultura visual

*The visualization in the photographic act: notes on photography as a dispositiv and its relationship with visual culture*

André Leite Coelho

 0000-0002-8970-5458  
coelho.andre.leite@gmail.com

### Resumo

O objetivo deste ensaio consiste em traçar analogias entre o desenvolvimento dos aparatos dedicados à visualização do ato fotográfico e a cultura visual segundo o conceito foucaultiano de dispositivo. A partir de uma análise da história da fotografia, compreendendo o período entre a década de 1950 e a atualidade, o estudo investiga a transição da lógica da representação para o modo da simulação descrita pelo sociólogo Jean Baudrillard. Demonstra-se o modo como o dispositivo reifica ideologias, discursos e concepções quanto ao conhecimento em instrumentos que produzem imagens e seus respectivos modos de ver.

### Palavras-chave

História da fotografia. Visualização. Ato fotográfico.  
Dispositivo fotográfico. Tecnologia.

### Abstract

*This essay draws analogies between the development of apparatus dedicated to visualising the photographic act and visual culture according to the Foucauldian concept of dispositive. Based on an analysis of the history of photography, understanding the period from the 1950s to the present, the study investigates the transition from the logic of representation to the simulation mode described by sociologist Jean Baudrillard. The work demonstrates how the dispositive reifies ideology, discourses and concepts regarding knowledge in image-producing instruments and their respective modes of seeing.*

### Keywords

*History of photography. Visualising. Photographic act.  
Photographic dispositive. Technology.*

o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo  
à sua maneira. Aliás, não é possível dizer nada mais preciso  
a esse respeito, já que Odradek é extraordinariamente  
móvel e não se deixa capturar.

Franz Kafka

Nos dispositivos com os quais lidamos, podemos notar qualquer coisa que excede a finalidade a que supostamente atendem. Do emaranhado de anseios envolvidos na criação desses aparatos, depreende-se muito do que configura o momento histórico de onde provém: não teremos, nos telefones celulares, que acariciamos sistematicamente com nossos dedos, uma encenação de nossa relação com a mercadoria – próxima, porém nunca efetivamente apreensível?

No campo da fotografia, a história de seu desenvolvimento técnico oferece pistas para a compreensão dos agenciamentos envolvidos na instauração de horizontes de visibilidade próprios à conjuntura social. Tal investigação crítica se faz ainda mais necessária uma vez que, desde seu estabelecimento no século 19 até hoje, a fotografia é creditada com a capacidade de dar conta da realidade, um entendimento que desemboca na compreensão da imagem fotográfica como neutra dada sua suposta objetividade.

Um exemplo oportuno para refutar esse entendimento é o estudo de Lorna Roth sobre a indústria da fotografia em cores que, por décadas, impôs a pele branca como padrão colorimétrico para a representação da figura humana.<sup>1</sup> Ao notar o racismo não em uma imagem específica, que promulgaria um discurso de ódio contra pessoas negras, mas nos próprios recursos e procedimentos técnicos do meio em seu funcionamento “normal”,<sup>2</sup> concluímos a necessidade de

<sup>1</sup> Entre as décadas de 1940 e 1980, as películas fotográficas coloridas fabricadas pela Kodak apresentavam baixa sensibilidade na faixa das tonalidades marrons do espectro luminoso, o que praticamente inviabilizava a representação fidedigna de pessoas negras. O problema só foi enfrentado quando, motivada por demandas do mercado publicitário de chocolates e mobílias de madeira, a fabricante estadunidense desenvolveu as emulsões VeriColor III e Gold Max nos anos 1980 e 1990, respectivamente. Outro elemento que corrobora o racismo estrutural da indústria fotográfica diz respeito aos cartões Shirley, fabricados pela Kodak para a efetuação de correções cromáticas. Nesses cartões, modelos brancas apareciam ao lado de amostras de cores que permitiam a calibração cromática a qual, novamente, tomava a pele branca como padrão universal. cf. <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>. Acesso em 3 out. 2022.

<sup>2</sup> Esse caso vem ao encontro do raciocínio desenvolvido por Silvio Almeida (2021, p. 50) no livro *Racismo estrutural*. Na obra, o autor analisa o aspecto constitutivo do racismo nas relações sociais em seu funcionamento “normal”, ou seja, apresenta-se como um elemento estrutural.

investigar criticamente os dispositivos dada sua capacidade de constituir “lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo do indivíduo” (Crary, 2012, p. 17), inaugurando modos de ver que são tudo menos neutros.

Tal necessidade se anuncia ainda mais premente num tempo histórico em que a fotografia participa cada vez mais das interações sociais, sobretudo como elemento crucial para a conversão do olhar em trabalho.<sup>3</sup> Se considerarmos que essa forma de alienação de trabalho escópico ocorre principalmente nas redes sociais, capazes de mensurar a adesão do olhar em relação às imagens, notamos, na cultura visual contemporânea, um grau inédito de imbricamento entre corpo e dispositivo. Tal relação rompe aquele regime de visão que previa a separação entre os campos “do que olhamos e o que é visto” (Beiguelman, 2021, p. 19), produzindo uma mudança de paradigma no qual o olhar “se expande dos olhos a outras partes do corpo [...] O correto seria dizer, de hoje em diante, ‘Veja com os olhos, olhe com o corpo todo’” (p. 26-27), como afirma a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman. Talvez possamos encontrar, na arqueologia das mídias<sup>4</sup> fotográficas, algumas evidências quanto aos termos que organizam o entrelaçamento de corpo e máquina testemunhados nos ambientes digitais, hoje o principal espaço de debate público.

No desenvolvimento técnico das câmeras, nas características de sua operação, me parece possível entrever seu significado cultural como etapas do funcionamento da fotografia como um dispositivo – emprego aqui a acepção foucaultiana do termo dispositivo, definido como um conjunto heterogêneo que engloba discursos, técnicas, entre outros campos os quais atendem a funções estratégicas e estão vinculados aos limites do saber (Foucault apud Agamben, 2009, p. 28).

Corroborar essa proposição o fato de o dispositivo implicar processos de subjetivação. Segundo Agamben (2009, p. 41), a partir da interação entre os seres vivos e os dispositivos, temos a produção dos sujeitos:

temos assim duas grandes classes, os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo

---

<sup>3</sup> Utilizo, aqui, uma noção desenvolvida pelo comunicólogo e pesquisador Eugênio Bucci (2021, p. 22) no livro *A superindústria do imaginário*, obra a que voltarei ao longo do texto.

<sup>4</sup> Emprego a noção desenvolvida por Thomas Elsaesser (2018).

sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos [...] um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação [...] ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação.

A visualização do ato fotográfico institui contexto exemplar desse tipo de processo, uma vez que a imagem fotográfica tem como fundamento a perspectiva linear e sua concepção antropocêntrica, prevendo um “ponto de vista subjetivo, uma determinação do olho totalizador do sujeito da representação, ‘o triunfo desse desejo de poder que habita o homem e que anula toda distância, [...] um alargamento da esfera do Eu” (Machado, 2015, p. 84). Investigar os aparatos de visualização da fotografia permite um viés privilegiado para o estudo do processo no qual os indivíduos “assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo de seu assujeitamento” (Agamben, 2009, p. 46), uma vez que estão implicados na produção do olhar, na corporificação em imagem do ponto de vista de quem fotografa. Esses agenciamentos representam instâncias-chave para a construção discursiva da fotografia como meio artístico segundo o regime estético, conforme problematiza Ariella Azoulay (2015, n.p.) no livro *Civil imagination*:

A [...] suposição associada ao julgamento de gosto afirma que o que é visto em uma fotografia é o resultado de escolhas feitas pelo fotógrafo – escolhas sobretudo estilísticas. Essas escolhas podem se manifestar no enquadramento, na posição dos assuntos fotografados dentro deste, na composição, na iluminação e expedientes que atende, na escolha de cores ou de foco – num sentido duplo. Essas avaliações ligam o que é visível em uma fotografia às intenções, visão, planejamento e talento do fotógrafo, e se relacionam à fotografia como se ela não fosse mais do que a realização ou implementação dessas condições.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *The [...] assumption associated with the judgment of taste asserts that what is seen in a photograph is the result of choices made by the photographer – choices that are primarily stylistic. These choices may be manifest in relation to the cropping of the frame, the positioning of the photographed subjects within it, composition, lighting and the use to which it is put, the choice of colors or the choice of focus – in a double sense. Such evaluations link that which is visible in a photograph to the intentions, vision, planning and talent of the photographer, and relate to the photograph as if it were nothing more than the realization or implementation of these conditions.*

Neste ensaio, me detenho em alguns visores de câmeras produzidos entre meados do século 20 e a atualidade. Quanto ao escopo do estudo, ele se restringe a três tipos de câmeras: as telemétricas, as *reflex* (ou SLR<sup>6</sup>) e as câmeras digitais sem espelho, modelos que, *grosso modo*, se sucederam em termos de volume de produção e assimilação.

Como pretendo demonstrar, os visores das câmeras se apresentam como metonímias de uma cultura visual que buscou coincidência cada vez maior entre ver e representar. Esses mecanismos de visualização do ato fotográfico encenam o processo histórico que se inicia com a concepção da representação, na qual o real e a imagem constituem instâncias estáveis, para desembocar na era da simulação<sup>7</sup> hodierna, em que essas duas esferas se imbricam, implicando uma mudança de estatuto da imagem, e se encontram umbilicalmente ligadas a um dispositivo que visa à vigilância, ao controle e à alienação do trabalho, numa abrangência que o capitalismo nunca conquistara até então (cf. Bucci, 2021, p. 412). Nesse percurso, a fotografia se apresenta como a primeira tecnologia informacional (cf. Flusser, 1998, p. 86-87), a partir da qual podemos investigar os desdobramentos que, se hoje parecem novos, já se faziam ouvir no passado – se numa prosódia incompreensível naqueles tempos, não saberíamos dizer.

\*

Desde a primeira metade do século 19, a história da técnica dos meios fotográficos apresenta uma multiplicidade de equipamentos projetados para responder a inúmeras demandas sociais. Dentre tais demandas, destacam-se os usos da fotografia no âmbito da imprensa. Até o final do século 19, por conta da impossibilidade de inclusão de fotografias nas composições tipográficas – meio em que jornais e revistas eram impressos –, elas eram utilizadas somente para auxiliar o trabalho de gravadores que, a partir de tais referências, produziam

---

<sup>6</sup> A sigla significa *single lens reflex* ou *reflex* de lente única em tradução livre.

<sup>7</sup> Utilizo o termo segundo acepção desenvolvida pelo sociólogo Jean Baudrillard (1991) no livro *Simulacro e simulação*. Ao longo do ensaio, regressarei ao tema visando aprofundá-lo.

xilogravuras que ilustravam as publicações do período<sup>8</sup> (Meggs, 2009, p. 190-191). Somente a partir dessa época a impressão de fotografias se viabilizou na imprensa, com o desenvolvimento de técnicas mecânicas de transferência de imagens por meio de retículas (p. 191-192). O advento fez com que as publicações ilustradas, além de incluir fotografias, se tornassem tanto mais econômicas quanto mais próximas temporalmente aos eventos que noticiavam (p. 192).

Tal processo histórico, que teve como meta aquilo que Eugênio Bucci (2021, p. 52-53) define como a instância da imagem ao vivo, incluiu diversos esforços que se fazem ver no desenvolvimento das indústrias gráfica e fotográfica.<sup>9</sup> No caso desta última, a partir do final do século 19, observa-se uma demanda social por câmeras menores, que dispensassem tripés e permitissem mais liberdade por parte de quem operava os equipamentos (Rosenblum, 1997, p. 259). Outro aprimoramento perseguido na altura consistia na possibilidade de “visualizar a cena, fazer a exposição e avançar o filme à luz do dia”, características que se tornaram disponíveis apenas a partir da década de 1920 (p. 443).

Dentre os inúmeros modelos de máquinas fotográficas portáteis que passaram a ser comercializados ao longo da primeira metade do século 20, destaque as câmeras telemétricas e as câmeras SLR. Essa escolha tem como justificativa o volume de produção mais significativo que esses dois tipos de equipamento alcançaram e a respectiva relevância que exerceram na cultura visual global ao longo do século 20, especialmente nos campos do jornalismo e nos usos amadores, como a fotografia de família.

---

<sup>8</sup> Um exemplo brasileiro pode ser observado em reportagem de 1888 da *Revista Illustrada*, publicação carioca que circulou entre 1876 e 1898. A matéria reporta, a partir de desenhos em litografia, um crime ocorrido na rua Uruguaiana, Centro do Rio. É de particular interesse o esforço do desenhista por representar o momento em que o assassino atira em sua vítima. Outra ilustração da mesma página mostra o corpo do homem assassinado sobre uma mesa de necrotério, apresentando a legenda “desenho tirado do natural”, salientando a função comprobatória que a fotografia assumiria algumas décadas mais tarde nesse tipo de publicação. Em ambos os desenhos, suas semelhanças em relação às fotografias, que substituiriam esse tipo de prática nas décadas seguintes, indica a sinergia entre desenho e fotografia no desenvolvimento da cultura visual dos periódicos. Ver página 5 do documento: [http://memoria.bn.br/pdf/332747/per332747\\_1888\\_00507.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/332747/per332747_1888_00507.pdf). Acesso em 7 nov. 2022.

<sup>9</sup> Um caso emblemático para a fotografia ocorreu em 1989, quando o fotógrafo Ronald A. Edmonds fotografou a posse de H. W. Bush com um protótipo de câmera digital elaborado numa parceria entre Kodak e Nikon. 40 segundos após o acontecimento, Edmonds enviou suas fotografias à imprensa, feito inédito na época (cf. Pritchard, 2014, p. 203).

A primeira câmera telemétrica produzida e disponibilizada comercialmente foi a 3A Kodak Autographic Special, de 1916. Em 1925, a Leitz introduz no mercado a Leica, primeira câmera de 35mm a ser comercializada, que, em decorrência de suas pequenas dimensões, agilidade e facilidade operacional, foi rapidamente assimilada pelo mercado.<sup>10</sup>

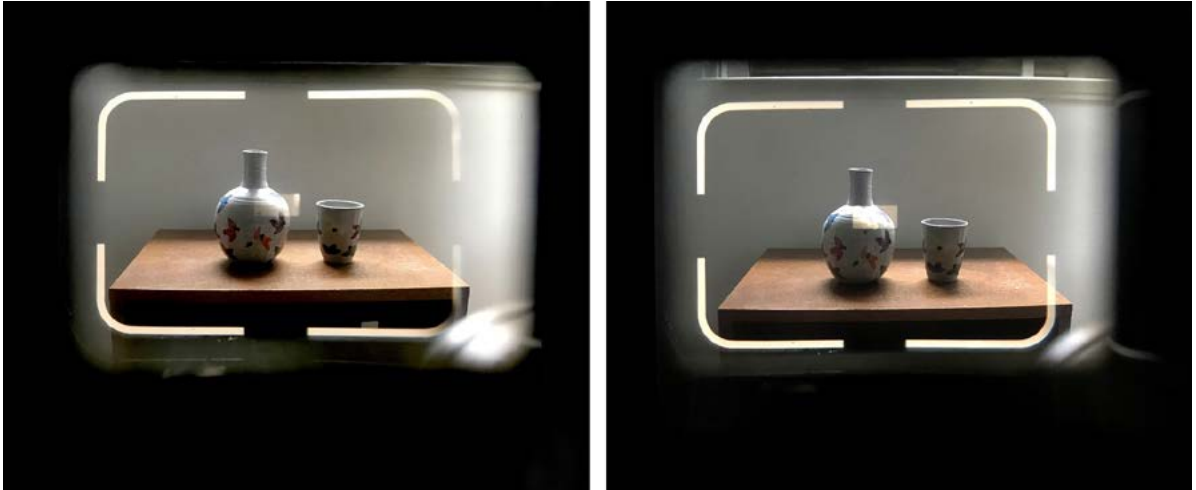


**Figura 1**  
Câmera telemétrica Leica M3  
(vista frontal e traseira)  
Fotos do autor

As câmeras telemétricas têm como característica dois pontos de vista, relativos um ao visor, por onde observamos a cena a ser fotografada, e outro à objetiva, que efetivamente captura a imagem (Figura 1). A diferença angular entre essas duas perspectivas tem algumas implicações. A primeira é o desvio de paralaxe. Essa incoerência se torna mais explícita quando fotografamos objetos próximos à câmera: se, no visor, eles aparecem à direita, quase fora do quadro, na imagem aparecerão mais contíguos ao centro do enquadramento, uma vez que a objetiva que os fotografou estava alguns centímetros mais próxima a eles em comparação ao visor por onde a cena foi enquadrada.

A segunda característica relativa à visualização através das câmeras telemétricas diz respeito à delimitação do campo de representação. Esses visores possuem, dentro da janela por onde olhamos, linhas delimitando o retângulo que corresponde, aproximadamente, àquilo que a objetiva “vê” (Figura 2). Isso faz com que seja possível não apenas observar as porções da cena que estão incluídas no enquadramento, mas também os elementos que estão fora da imagem.

<sup>10</sup> Sobre esses dois modelos, ver [www.cameramanuals.org/kodak\\_pdf/kodak\\_autographic\\_3a\\_special.pdf](http://www.cameramanuals.org/kodak_pdf/kodak_autographic_3a_special.pdf). Acesso em 22 out. 2022.



**Figura 2**  
Fotografia feita a partir do visor da câmera telemétrica Leica M3, mostrando a imagem em foco (à esquerda) e fora de foco (à direita)  
Fotos do autor

No que se refere ao mecanismo de foco, que dá nome às câmeras telemétricas, temos, no centro do visor, um pequeno retângulo dentro do qual vemos a imagem capturada pela janela do telêmetro, uma abertura que se encontra na parte superior da câmera, à esquerda do visor. Quando o assunto a ser fotografado está desfocado, sua imagem aparece duplicada, flutuando sobre esse pequeno retângulo (Figura 2). Quando ajustamos gradativamente o foco para a distância correta, a imagem presente no pequeno retângulo vai se sobrepondo até se encaixar plenamente ao restante da composição que enquadramos no visor. Nesse mecanismo não podemos ver o desfoque da fotografia; podemos tão somente determinar, por meio da sobreposição das duas imagens na pequena porção do campo visual, quais áreas da imagem estarão em foco. Se trocamos de objetiva, o visor por onde observamos permanece inalterado, à exceção das linhas determinantes do quadro que se ajusta à distância focal correspondente ao campo visual da nova lente.

Uma terceira característica desse sistema diz respeito à captura do instante. Por apresentar dois pontos de vista independentes, quando disparamos a câmera, a visualização que temos permanece inalterada, a modo de podermos testemunhar o instante exato em que a fotografia é feita. Todos esses elementos produzem uma situação na qual aquilo que vemos e a imagem que teremos futuramente constituem instâncias separadas, bem delimitadas e estáveis. Em outras palavras, nas câmeras telemétricas, realidade e representação ocorrem como duas esferas distintas.



O mecanismo de visualização das câmeras SLR, por sua vez, remonta a período anterior à própria fotografia. O recurso foi utilizado nas câmeras obscuras pelo menos desde 1676 segundo uma descrição de Johann Christoph Sturm (Coe, 1978, p. 133). O primeiro emprego desse aparato na fotografia data de 1861, como atesta um projeto de Thomas Sutton que, no entanto, foi produzido em pequena quantidade (p. 133). Foi apenas em 1884 que Calvin Rae Smith patenteou um modelo portátil desse tipo de câmera que, então, passou a ser produzido industrialmente. Outros modelos relevantes de câmeras SLR são a médio formato Ermanox Reflex, da década de 1920 (Rosenblum, 1997, p. 642), e a Kine Exakta, primeira SLR 35mm a ser produzida a partir de 1936 (Pritchard, 2014, p. 110).



Figura 3  
Câmera SLR Nikon F  
(vista frontal e traseira)  
Fotos do autor

No que se refere à visualização do ato fotográfico, as câmeras SLR têm como característica apenas uma lente, que projeta os raios luminosos num espelho (Figura 3). Em seguida, esse espelho reflete a imagem para um penta-prisma que, então, a transmite para o visor, onde podemos observar a cena a ser fotografada.

À diferença da lógica aproximada entre visualizar e fotografar própria às câmeras telemétricas que descrevi, no caso das SLR é possível ver exatamente aquilo que a objetiva “vê” e, por consequência, viabiliza-se a delimitação precisa dos limites do quadro sem o desvio de paralaxe característico das câmeras telemétricas (Figura 4). Com isso, já não podemos mais observar as porções da imagem óptica que estão fora do campo de representação: a janela que vislumbramos corresponde ponto por ponto à imagem que teremos a partir dessa vista. Em outras palavras, em vez de observar, dentro do visor, uma moldura que corresponderá à imagem, nas SLR, a visualização do ato fotográfico se dá por meio da reflexão óptica da imagem que a objetiva enquadra.



**Figura 4**  
Fotografia feita a partir do visor da câmera SLR Nikon F mostrando a imagem em foco (à esquerda) e fora de foco (à direita)  
Fotos do autor

De forma coerente, à diferença das câmeras telemétricas, que não permitem a pré-visualização do desfoque, o mecanismo de foco das SLR interfere diretamente no modo como observamos a cena: os assuntos localizados fora da profundidade de campo de uma dada distância aparecem desfocados no visor (Figura 4). A maioria das SLR conta, aliás, com um mecanismo de pré-visualização de profundidade de campo que nos permite observar as implicações para a imagem da variação de abertura de diafragma que escolhemos. E quando trocamos a objetiva, passamos a enxergar segundo essa nova distância focal.

Tais fatores prestam testemunho de um esforço no sentido de aproximar a visualização do mundo e a imagem resultante. A correspondência entre visualização e imagem só é interrompida nas câmeras SLR em um momento: o instante do disparo. Quando acionado, o obturador faz com que o espelho, localizado atrás da objetiva, se levante, e a imagem seja projetada para as cortinas da câmera que, sincronicamente, se abrem, permitindo a exposição do filme à luz, originando a fotografia. Nesse instante, em função do levantamento do espelho, a pessoa que fotografa é acometida pelo bloqueio de sua visão; a observação do mundo e a apreensão da imagem não podem, assim, ocorrer simultaneamente. É sobretudo nesse momento do ato fotográfico executado com as câmeras SLR que as instâncias do real e da imagem se apresentam distintas uma da outra.

Ao longo da primeira metade do século 20, além desses dois tipos de câmeras, outros modelos como as máquinas de grande formato e as TLR eram

utilizadas no meio jornalístico. Esse cenário se modifica com o lançamento da Nikon F em 1959, um modelo de câmera SLR de 35mm que contava com um projeto modular, possibilitando o uso intercambiável de diversos tipos de objetivas, visores, telas de foco, *back* de 250 exposições, *motor drive*, entre outros aparatos (cf. Pritchard, 2014, p. 161). Em função dessas características, profissionais de diversas áreas aderiram ao sistema, que obteve grande sucesso comercial,<sup>11</sup> tornando-se o equipamento de referência para uma série de usos, como o fotojornalismo. Ainda que as câmeras telemétricas tenham permanecido em fabricação, seu volume de produção gradualmente diminuiu.<sup>12</sup> Em contrapartida, fabricantes como a Pentax, a Minolta, a Canon e a própria Leica, famosa por suas câmeras telemétricas, passaram a direcionar seus esforços para a produção de câmeras SLR.

Com o advento da fotografia digital, as fabricantes prontamente adaptaram o mecanismo das SLR para a nova tecnologia. Em 1986 a Nikon, em colaboração com a Panasonic, divulga um protótipo de câmera digital SLR (ou DSLR,<sup>13</sup> como foram denominadas): a Nikon SVC (Busch, 2005, n.p.). Em 1989 a FujiFilm lança a primeira câmera digital comercialmente disponível, a Fujix DS-X<sup>14</sup> e, em 1991, a Kodak, em colaboração com a Nikon, passa a comercializar a Kodak Nikon DCS 100, um equipamento que permitia o uso de um corpo de câmera analógico, a Nikon F3, associado a um sistema de captura digital. Ainda que o modelo tenha sido comercializado, suas limitações de resolução, de 1,3 megapixels, bem como seu alto custo, impossibilitavam uma adoção ampla – apenas 987 unidades do equipamento foram vendidas (Pritchard, 2014, p. 201).

---

<sup>11</sup> Entre 1959 e 1973, período em que a Nikon F foi produzida, a Nippon Kogaku colocou no mercado aproximadamente 862.600 unidades desse modelo (cf. Pritchard, 2014, p. 162). A título de comparação, a Leica M3, câmera telemétrica contemporânea da SLR Nikon F, teve cerca de 220.000 unidades produzidas entre 1954 e 1966 (p. 151).

<sup>12</sup> Segundo a Nikon, entre 1953 e 1954, foram vendidas 12.873 unidades de seus modelos telemétricos, Nikon I, M e S (cf. [https://imaging.nikon.com/history/chronicle/history\\_e/index.htm](https://imaging.nikon.com/history/chronicle/history_e/index.htm). Acesso em 21 dez. 2022). Em contraste, após o lançamento da Nikon F, primeira câmera SLR da marca, foram vendidas, entre 1959 e 1965, mais de 200.000 unidades do equipamento (cf. <https://imaging.nikon.com/history/chronicle/history-f/index.htm>. Acesso em 21 dez. 2022), o que resulta na média de mais de 33.000 unidades por ano (quase o triplo em comparação ao mercado das telemétricas). Em 1959 a marca deixa de produzir câmeras telemétricas e passa a fabricar exclusivamente câmeras SLR. O mesmo fenômeno ocorreu com a Canon (cf. <https://global.canon/en/c-museum/history/story04.html>. Acesso em 21 dez. 2022).

<sup>13</sup> A sigla significa *digital single lens reflex*, ou reflex digital de lente única em tradução livre.

<sup>14</sup> Ver <https://www.digitalkameramuseum.de/en/cameras/item/fujix-ds-x>. Acesso em 9 nov. 2022.

O uso das câmeras digitais na imprensa só se estabelece a partir de 1999, quando a Nikon lança a Nikon D1, câmera de 2.74 megapixels com uma baioneta de montagem F que permitia o emprego de todas as objetivas desse sistema (Busch, 2005, n.p). A partir de então, as câmeras DSLR se tornam o principal sistema para o fotojornalismo e demais campos do meio editorial.

Em decorrência do aperfeiçoamento dos sensores, processadores e outras tecnologias digitais, na década de 2000 viabilizaram-se equipamentos ainda mais portáteis. Um dos marcos desse desenvolvimento, os *smartphones*, desde o final dos anos 2000 têm substituído as câmeras digitais compactas e representam, hoje, em números absolutos,<sup>15</sup> o equipamento mais utilizado para fotografar. Outro tipo de câmera fotográfica que passou a ser comercializado a partir da década de 2000 consistiu nas câmeras sem espelho. Até o início dos anos 2010, esses aparelhos representavam uma parcela pequena da produção total de máquinas fotográficas, destinando-se majoritariamente a usos amadores. Com o desenvolvimento de sistemas de autofoco específicos, assim como melhores processadores, as câmeras sem espelho têm representado uma parte cada vez mais significativa do mercado. Tal fato fez com que, em 2021, a Canon deixasse de produzir câmeras DSLR<sup>16</sup> e a Nikon transferisse a produção desse tipo de câmeras do Japão para a Tailândia.<sup>17</sup>



**Figura 5**  
Câmera sem espelho  
FujiFilm X-E3 (vista  
frontal e traseira)  
Fotos do autor

<sup>15</sup> A Cipa, associação japonesa de produtores de câmeras e produtos de imagem, divulgou um gráfico que denota uma explosão no número de fotos criadas com *smartphones* entre o final da década de 2000 e o início da seguinte. Ver: <https://www.dxomark.com/smartphones-vs-cameras-closing-the-gap-on-image-quality/>. Acesso em 1 dez. 2022.

<sup>16</sup> Ver <https://petapixel.com/2021/12/28/canon-confirms-weve-seen-its-last-flagship-dslr/>. Acesso em 28 abr. 2022.

<sup>17</sup> Ver <https://www.japantimes.co.jp/news/2021/06/09/business/corporate-business/nikon-production/>. Acesso em 27 abr. 2022.

Nas câmeras sem espelho, do mecanismo antigo das DSLR, resta apenas a objetiva, a superfície fotossensível (nesse caso, o sensor digital), as cortinas e o visor eletrônico. Estes dois últimos elementos nem sempre estão presentes: muitos modelos de câmeras sem espelho carecem de visor, contando apenas com uma tela, proporcionando um tipo de visualização similar àquele dos *smartphones*. No que diz respeito às cortinas, alguns modelos dispensam o obturador mecânico, valendo-se de sua versão eletrônica, que utiliza uma variação de corrente elétrica no sensor digital, responsável por determinar o tempo de exposição.<sup>18</sup>



**Figura 6**  
Fotografia feita a partir do visor da câmera sem espelho Fujifilm X-E3, mostrando a imagem em foco (à esquerda) e fora de foco (à direita)  
Fotos do autor

No que se refere às características das câmeras sem espelho para a visualização do ato fotográfico, esses equipamentos, em regra, abrem mão de qualquer recurso óptico capaz de possibilitar a visualização direta da realidade. Com tais equipamentos temos a conversão instantânea da imagem óptica, capturada pela objetiva, em imagem digital, a qual pode ser vista por meio de uma pequena tela disposta dentro do visor. O disparo do obturador emite um ruído gravado que procura imitar o som produzido pelas cortinas mecânicas. Esse som pode ser desabilitado e então o clique, absolutamente silencioso, confere mais esse poder a quem fotografa, que pode, assim, ocultar seu gesto da pessoa que

<sup>18</sup> Ver [https://www.nikonimgsupport.com/eu/BV\\_article?articleNo=000006443&configured=1&lang=en\\_GB&setRedirect=true](https://www.nikonimgsupport.com/eu/BV_article?articleNo=000006443&configured=1&lang=en_GB&setRedirect=true). Acesso em 19 maio 2022.

é fotografada. E o instante ao qual a imagem corresponde é apenas um ponto em meio à contínua conversão dos raios luminosos num mapa de *bits* numericamente descrito. Nessa situação, já não vemos mais diretamente o mundo; qualquer intervalo entre realidade e imagem foi suprimido na visualização do ato fotográfico. Habitamos tão somente a imagem digital, que se sobrepõe à vista direta, óptica, da realidade.

No pequeno histórico que procurei traçar, notamos uma progressão em três estágios. No primeiro, relativo às câmeras telemétricas, temos um cenário no qual o real e a imagem ocorrem como instâncias distintas. A observação do ato fotográfico se dá num sentido aproximativo. A cena visualizada difere da imagem que será produzida, não permitindo uma coincidência ponto por ponto entre visualização da cena e imagem por conta da paralaxe, da impossibilidade de visualização das áreas que estão fora de foco etc. No segundo estágio, próprio às câmeras SLR, encontramos um sistema que aproxima as instâncias da observação da cena à imagem a ser produzida por meio de lente única que serve a ambos os propósitos, permitindo, via reflexão num espelho, uma relativa coincidência entre essas duas etapas da criação da fotografia. No terceiro estágio, referente às câmeras sem espelho, temos, por fim, a conversão instantânea do real em imagem. Com esse tipo de aparato, se por um lado podemos ver imediatamente o modo como o aparelho interpreta as informações da cena que temos diante de nós,<sup>19</sup> por outro, temos a vista óptica da realidade elidida pela tela em miniatura que serve como visor. Nessa operação, habitamos tão somente o signo, não mais uma vista mediada da realidade.

Cabe-nos perguntar quais são os amálgamas, as forças sociais que atuaram para o desenvolvimento desses aparatos provenientes de períodos sucessivos da história das técnicas fotográficas. Recorro ao livro *Técnicas do observador*, no qual Jonathan Crary (2012, p. 35) investiga a formulação do observador na modernidade. O autor comenta que, nos séculos 17 e 18, a câmara escura serviu de modelo para explicar a visão humana, desempenhando, ademais, um papel de metáfora filosófica para representar o sujeito que, ao observar o

---

<sup>19</sup> As câmeras sem espelho permitem, ademais, a disposição de diversas informações sobrepostas à imagem a ser fotografada, como histogramas, ícones relativos à profundidade de campo, ao prumo da câmera, bem como informações básicas de velocidade do disparador, abertura do diafragma etc. (cf. Figura 6).

mundo, atingiria a verdade por meio de deduções. Esse paradigma gnosiológico subentendia uma visão objetiva quanto à realidade, empreendida por um sujeito que encarnava a posição do ser humano entre deus e o mundo; trata-se de um olho metafísico (p. 53-54).

No século 19, contudo, a câmara escura passa a ser associada ao ilusionismo e sua vocação enganadora (Crary, 2012, p. 40). Simultaneamente, estudos científicos atestam que a visão é fruto de uma multiplicidade de processos fisiológicos isolados e mensuráveis. Esse dado trouxe modificações profundas para a epistemologia ao sugerir que a percepção obedece a uma “relação arbitrária entre estímulo e sensação”, de modo que a visão, faculdade antes compreendida como algo transcendental e objetivo, prova-se vulnerável a ponto de “perceber erroneamente” (p. 90-91).

Segundo Crary (2012), as constatações científicas do período relativas ao corpo humano estavam atreladas a esforços orientados para controlar o observador. Dentre os estudos analisados pelo autor, destaca-se o trabalho de Johann Friedrich Herbart, que procurou quantificar processos psicológicos relativos à atenção e à obediência, os quais visavam disciplinar o ser humano, especialmente em sua existência no tempo (p. 102-103). Outro estudo relevante foi empreendido por Jan Purkinje, que mensurou a dilatação da pupila, a fadiga ocular, a extensão da área de visibilidade entre outros aspectos do aparelho perceptivo visual humano e sua relação com processos neurológicos, de modo que “a superfície física do olho converteu-se em um campo de informação estatística” (p. 104). Tais investigações engendraram aparatos ópticos os quais, fora dos laboratórios, se transformaram em brinquedos para entretenimento popular, como os taumatrópios (p. 105-106).

Na esteira desses fatores, Crary (2012) afirma que, na modernidade, o modelo gnosiológico da câmara escura é substituído pela fotografia, técnica semelhante à fisiologia da visão então investigada e que, tal qual nossa percepção visual, também depende de múltiplos processos paralelos os quais, conjugados, produzem a sensação de realidade (p. 93). Tais elementos levam o autor a alegar que, historicamente, a fotografia não representa uma continuidade em relação à pintura e à perspectiva renascentista; ao contrário, constitui uma ruptura, implicando tanto a reorganização do sujeito quanto a inauguração de uma “nova economia cultural de valor e troca” (p. 22), na qual a fotografia

converteu-se em um elemento central não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulam e proliferam signos e imagens, cada um deles efetivamente separado de um referente. As fotografias podem ter algumas semelhanças aparentes com tipos mais antigos de imagens, como a pintura em perspectiva ou desenhos feitos com o auxílio de uma câmara escura, mas elas participam de uma imensa ruptura sistêmica que torna insignificantes essas semelhanças. A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador. Para entender o ‘efeito fotografia’ no século 19, é preciso vê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, não como parte de uma história contínua da representação visual (Crary, 2012, p. 21-22).

Ainda que a fotografia tenha exercido essa revolução sistêmica descrita por Crary desde sua disseminação na primeira metade do século 19, dada a complexidade desse processo histórico, ele compreendeu não apenas concepções vanguardistas quanto à visualidade, mas também entendimentos conservadores, fundamentados nas referências dos meios de produção de imagem anteriores à fotografia. Walter Benjamin (1985, p. 92) alude a esse viés retrógrado nos círculos de discussão alemães sobre o meio fotográfico no século 19 e nas primeiras décadas do século 20 em seu ensaio *Pequena história da fotografia*. Segundo o autor, noções de cunho “profundamente antitécnico” – como, por exemplo, a figura divina do gênio artístico – se faziam presentes nas reflexões daquele período, impossibilitando qualquer consideração mais profunda sobre o meio, uma vez que esses teóricos “tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”.

No ensaio *The traffic in photographs*, escrito pelo artista e pesquisador Allan Sekula (1984), o tema relativo aos discursos atribuídos à fotografia é aprofundado. Em vez de atribuir um aspecto apenas conservador ao viés “antitécnico” das teorias da fotografia, o autor comenta que, frente à “emergência da ciência e da tecnologia como forças produtivas aparentemente autônomas”,<sup>20</sup> o discurso dedicado à fotografia procura conciliar “a separação tanto filosófica quanto institucional das práticas científicas e artísticas que caracterizam a sociedade burguesa do fim do

---

<sup>20</sup> No original: *the emergence of science and technology as seemingly autonomous productive forces*.



século 18 em diante”<sup>21</sup> (p. 78). Segundo o autor, o entendimento da fotografia como prática artística permitiu, desde o século 19, que a dimensão criativa humana se aliasse, de forma apaziguada, a um processo mecânico que tinha como base princípios científicos:

Acima de tudo a força ideológica da arte fotográfica na sociedade moderna talvez resida na aparente reconciliação das energias criativas humanas com um processo de mecanização cientificamente guiado sugerindo que, apesar da divisão moderna e industrial do trabalho, e especificamente apesar da industrialização do trabalho cultural, apesar da obsolescência histórica, marginalização e degradação dos modos de representação artesanais e manuais, a categoria do artista segue viva no exercício de um domínio imaginativo *puramente mental* sobre a câmera (Sekula, 1984, p. 78-79).<sup>22</sup>

Vemos, assim, que o entendimento da fotografia como uma continuidade da pintura e do desenho desempenha um papel ideológico relevante nos discursos dedicados a essa técnica. E tal compreensão se manifesta não apenas em termos teóricos, mas também nos próprios aparatos fotográficos. No livro *A ilusão especular*, Arlindo Machado (2015, p. 75) descreve as ferramentas elaboradas por Dürer e seus contemporâneos do século 16 para produzir imagens estruturadas segundo a *perspectiva artificialis*. Após algum tempo, tais objetos foram substituídos pela câmara escura:

Todo o mecanismo óptico da câmera fotográfica – que nasce aí (no século 16) – foi reclamado exatamente para resolver o problema da obtenção automática de *perspectiva artificialis*, razão pela qual a fotografia é indissociável da ideologia dessa técnica projetiva [...] toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva como efeito de ‘real’ e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica (Machado, 2015, p. 76).

<sup>21</sup> No original: *the philosophical and institutional separation of scientific and artistic practices that has characterized bourgeois society from the late eighteenth century onward.*

<sup>22</sup> No original: *Above all else, the ideological force of photographic art in modern society may lie in the apparent reconciliation of human creative energies with a scientifically guided process of mechanization, suggesting that despite the modern industrial division of labor, and specifically despite the industrialization of cultural work, despite the historical obsolescence, marginalization and degradation of artisanal and manual modes of representation, the category of the artist lives on in the exercise of a purely mental, imaginative command over the camera.*

E, a seguir,

por detrás de sua pretensão mecânica de ‘imitar a natureza’, a perspectiva renascentista esconde a sua verdadeira motivação ideológica: ela visa instituir a visão plena de um espaço homogêneo e infinito elaborado por um olho/sujeito, tal como na filosofia idealista, a plenitude e a homogeneidade do Ser é dada por um sujeito transcendental (Machado, 2015, p. 85).

Desse modo podemos notar, tanto nas câmeras telemétricas quanto nas máquinas SLR que descrevi, a sobrevivência – como diria Warburg – dessa concepção de visualidade própria aos aparatos ópticos empregados no desenho e na pintura entre os séculos 16 e 18:<sup>23</sup> todos eles propõem janelas através das quais ocorre a observação do mundo; são meios, estão dispostos *entre* observador e realidade, sugerindo

um mundo regido por uma subjetividade introspectiva, que contempla imagens como se delas estivéssemos separados por uma linha divisória [...] por mais que estejamos epistemologicamente confinados a esse regime de visão, é importante frisar que isso não é atávico ou natural da fisiologia humana. Corresponde a uma experiência histórica, na qual uma forma de fruição e percepção das imagens se impôs, em detrimento de outras (Beiguelman, 2021, p. 18-19).

É apenas a partir do advento da fotografia digital que, a essa compreensão, se soma a outra lógica, que prevê uma interatividade sem precedentes entre imagem e observador. O *smartphone* conectado à internet representa o objeto paradigmático desse ambiente cultural, responsável por “converter a câmera de dispositivo de captação em um dispositivo de projeção do sujeito” (Beiguelman, 2021, p. 33).

Retomando a proposição de Crary da fotografia como ruptura em relação aos meios que a antecederam, faz sentido pensar nessa afirmação sob os termos articulados por Maurício Lissovsky (2009, p. 31):

---

<sup>23</sup> Esses aparatos podem ser observados em Wenczel (2007).

a origem da fotografia só pode ser plenamente verificada ‘depois’: depois de seu advento e depois de seu hábito. De certo modo, é a mesma noção que Deleuze toma emprestada de Nietzsche ao abordar o cinema: ‘nunca é no início que alguma coisa nova, uma arte nova, pode revelar sua essência, mas, o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução’.

Nesse sentido, a fotografia digital – com seus mecanismos de visualização, em sua integração às redes sociais e outras formas de comércio eletrônico – permite que o dispositivo fotográfico instaure, em sua integralidade, aquela economia cultural de valor e troca fundada na dissociação entre matéria e aparência mencionada por Crary. Se por um lado o estabelecimento dessa conjuntura já se anunciava no século 19, por outro, ela só se completa hoje, com a absorção completa da vida social pela mercadoria e a consequente multiplicação dos processos de subjetivação engendrados pelo dispositivo fotográfico.

Retomando a descrição das câmeras digitais sem espelho, notamos, no ato fotográfico viabilizado por esses aparatos, a imediatez entre a observação da cena e sua conversão em imagem. Mais precisamente, com tais equipamentos, o ato fotográfico ocorre segundo uma precedência da imagem em relação ao mundo – ou a antecedência do signo em relação ao referente como define a semiologia. Em *Simulacros e simulação*, Jean Baudrillard (1991) investiga a relação entre realidade e signo na contemporaneidade globalizada (a obra data do final dos anos 1970). Um dos pontos cruciais do livro consiste em afirmar que, a partir da segunda metade do século 20, temos uma transição da lógica da representação para o modo da simulação.

Na representação, existiria uma relação dialética entre signo e real. Por corresponder ao real, por estar lastreado em seu referente, na lógica da representação, o signo podia ser permutado por sentido (Baudrillard, 1991, p. 13). A simulação, em contraste, “parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência” (p. 13). O signo não pode mais ser trocado por um real que lhe corresponde, troca-se “em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (p. 13).

Segundo o autor, um dos elementos característicos do modo da simulação é a precedência do modelo em relação ao fato:

os fatos já não têm trajetória própria, nascem na intersecção dos modelos [...] Esta antecipação, esta precessão, este curto-circuito, esta confusão do fato com o seu modelo [...] é sempre ela que dá lugar a todas as interpretações possíveis, mesmo as mais contraditórias – todas verdadeiras, no sentido em que a sua verdade é a de se trocarem, à semelhança dos modelos dos quais procedem, num ciclo generalizado (Baudrillard, 1991, p. 26).

Sendo capazes de reconhecer animais, veículos, rostos – sorridentes, até –, entre outros elementos, as câmeras sem espelho materializam essa circunstância. A programação dos *softwares* que realizam tais operações emprega parâmetros formais prévios em sua base de dados, e, dessa forma, o ato fotográfico passa a compreender uma dimensão de atualização de um modelo previsto pelo programa, como já notava Flusser (1998, p. 43) em sua filosofia da fotografia:

Se considerarmos o aparelho fotográfico [...] constataremos que o ‘estar programado’ é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (‘programadas’, ‘pré-escritas’) por aqueles que os produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. [...] O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico [...] seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades.

Esse fato se aprofunda e adquire caráter mais literal do que metafórico quando levamos em conta os recursos atuais de visão computacional descritos por Giselle Beiguelman (2021, p. 120-121):

Para que um sistema de inteligência artificial possa reconhecer a diferença entre imagens de maçãs e laranjas, por exemplo, é preciso que seja abastecido com milhares de imagens de maçãs e laranjas, previamente rotuladas (isto é, associadas a um conjunto de palavras-chave).

Essa entrada de dados municia o *software* para realizar um levantamento estatístico das informações contidas nas imagens e desenvolver um modelo para reconhecer a diferença entre as duas ‘classes’ [...]. Essa fase é o que chamamos de treinamento ou aprendizagem automática. Nela são computadas as informações textuais (os rotuladores). A partir daí, pode-se passar para o aprendizado profundo (*deep learning*), quando os padrões inscritos nas diversas camadas da imagem, como informações sobre cor, disposição dos *pixels*, coordenadas geométricas, entre outras, são identificados.

Essa lógica de acúmulo de informações é apenas uma das faces de um novo estatuto da imagem, própria aos contextos digitais. Nessa conjuntura, a imagem assume mais plenamente seu aspecto de mercadoria (cf. Bucci, 2021, p. 356-361) (ou hipermercadoria, como denomina Baudrillard), funcionando como

*testes*, [...] que nos interrogam e nós somos intimados a responder-lhes [...] Todas as mensagens dos *media* funcionam de maneira semelhante: nem informação nem comunicação, mas referendo, teste perpétuo, resposta circular, verificação do código” (Baudrillard, 1991, p. 97-98).

No caso da fotografia digital, sua função como instrumento avaliativo tem por fundamento os metadados que carrega, capazes de determinar localidade, data, entre outras informações a respeito de sua produção, que podem ser analisadas segundo o modelo de vigilância algorítmica definido por Beiguelman.<sup>24</sup> Nesse contexto, dados comportamentais próprios à circulação das imagens – como o tempo que passamos observando uma foto ou um vídeo, nossas reações na forma de comentários, curtidas, compartilhamentos etc. – são a elas atrelados, aprofundando a efetividade das provas para as quais nos submetemos, no mais das vezes inadvertidamente.

---

<sup>24</sup> A autora descreve, sob esse termo, o contexto em que, por meio das interações entre usuários das redes, a vigilância ocorre sincronicamente à extroversão dos sujeitos nesses ambientes digitais, que visam esquadrihar os comportamentos desses usuários para posterior venda dessas informações. O funcionamento desse sistema é o que Shoshana Zuboff denomina capitalismo de vigilância (cf. Beiguelman, 2021, p. 65).

Testemunhamos uma nova função – ou disfunção – social na história das imagens que, hoje, ao ser observadas por nós, nos observam de volta, “veem pelos nossos olhos” (Beiguelman, 2021, p. 63). Esse escrutínio, próprio às redes sociais, tem como *télos* prever – e, ao prever, alterar – os comportamentos humanos, como ocorreu na campanha eleitoral de Donald Trump, em 2016, quando a empresa Cambridge Analytica concentrou informações de perfis de redes sociais de 50 milhões de eleitores estadunidenses e, em seguida, enviou mensagens “moldadas em função do perfil dos eleitores” (Ituassu et al., 2019, p. 16), segundo uma estratégia de direcionamento psicológico individual.<sup>25</sup>

A partir desse estado de coisas, os Precogs, personagens videntes da ficção científica *O relatório minoritário*, de Philip K. Dick, adquirem novo sentido. Talvez seus sonhos premonitórios, traduzidos em documentos policiais, não sejam outra coisa senão nosso vagar por entre perfis, lojas e outros não lugares<sup>26</sup> das redes sociais, capazes de registrar essa versão do devaneio próprio ao capitalismo de vigilância. E assim como ocorre na novela de K. Dick, ao efetuar previsões, tais recursos se mesclam aos fatos.

Nos espaços digitais de circulação de imagens, ao “personificar um ser humano para uma máquina”<sup>27</sup>, como bem coloca a artista e ensaísta Hito Steyerl (2017, n.p), desempenhamos um trabalho escópico segundo definição de Eugênio Bucci (2021, p. 22):

O capital se descobriu linguagem [...] a velha oposição entre trabalho e linguagem se dissolveu, não existe mais. [...] o capital, além de explorar a força de trabalho, aprendeu a explorar o olhar – o capital explora o olhar como trabalho, compra o olhar em função daquilo que o olhar produz, e não apenas em função daquilo que o olhar pode ver. [...] O capitalismo se deu conta de que o olhar não é simplesmente um polo receptor das mensagens ou imagens prontas, mas uma força constitutiva de sentido social. [...] A ação de olhar, mais do que ver isso ou aquilo, é tecer um sentido para isso e aquilo.

<sup>25</sup> Tradução livre do termo individual *psychological targeting*.

<sup>26</sup> Para uma interpretação dos espaços virtuais sob o conceito de não lugar de Marc Augé, ver Bucci (2021, p. 168-171).

<sup>27</sup> No original: *impersonate a human for a machine*. O trecho está localizado no primeiro parágrafo do capítulo Online Capture.

e a seguir:

O *valor de gozo*, fabricado pela Superindústria do Imaginário [...] gera valor de troca extraindo mais-valia de um trabalho social de outro tipo: o olhar. O *valor de gozo* concentra em si parte do produto do trabalho de significação realizado pelo *trabalho escópico*, o trabalho realizado pelo olhar social, numa espécie de mais-valia do olhar. O valor de troca da mercadoria decorre dessa alienação de valor (Bucci, 2021, p. 390).

A modo de otimizar o trabalho escópico e a respectiva produção de mais-valia do olhar, as redes sociais são projetadas segundo a intenção de manter quem as emprega tão imersas quanto possível em seus meandros (cf. Alter, 2017). Por consistir no principal espaço de circulação da imagem fotográfica, essas redes são o ambiente onde o ser humano adentra ou, mais precisamente, se amalgama ao aparelho fotográfico como previa Flusser (1998, p. 44). Em decorrência dessa total falta de distância – afinal, adentrar ou se amalgamar requer proximidade extrema –, dificulta-se o discernimento de que muitas das tarefas inerentes ao uso das redes sociais – como postar fotografias, vídeos, textos, dar *like*, seguir, entre outras atividades – são formas de trabalho escópico alienado. Espaço de ocorrência dessa fusão entre corpo humano e dispositivo, as telas são o mecanismo por excelência de visualização das câmeras sem espelho e dos *smartphones*.

Outro aspecto que diz respeito à fusão entre corpo e dispositivo consiste na interatividade que os meios digitais preveem. Baudrillard (2014) comenta que, nesses *media* – diferentemente do que ocorria na fotografia ou no cinema do passado, os quais ainda propunham um olhar e uma cena –, submergimos nas imagens. Segundo o autor, as telas implicam uma relação “umbilical [...] de interação ‘tátil’ [...] você adentra a substância fluida da imagem – possivelmente para modificá-la”.<sup>28</sup> Ao adentrar a imagem, o sujeito torna-se o espaço da máquina: “Em um certo nível de [...] imersão em maquinaria virtual, não há mais a distinção humano-máquina: a máquina se encontra em ambos os lados da interface”.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> No original: *a sort of umbilical relation, of ‘tactile’ interaction [...] you enter the fluid substance of the image – possibly to modify it.* As posições no livro digital desse e do trecho seguinte, vão de 2466 a 2528.

<sup>29</sup> No original: *At a certain level of [...] immersion in virtual machinery, there is no longer any man-machine distinction: the machine is on both sides of the interface.*

Corroborar essa afirmação a análise de Beiguelman (2021, p. 19) quanto à função desempenhada pelo corpo no contexto informacional: “somos [...] corpos informacionais que podem não só transportar dados, como também ser entendidos como um campo de escaneamento e digitalização de informações”. Tais análises vêm ao encontro das reflexões sobre o fim dos *media* que Baudrillard empreende em *Simulacros e simulação*. O *medium* já não existe mais num sentido literal, pois não cumpre a função mediadora que o nomeia; as instâncias do real e dos *media* implodem:

não há apenas a implosão da mensagem no *medium*, há no próprio movimento implosão do próprio *medium* no real, implosão do *medium* e do real, numa espécie de nebulosa hiper-real onde até a definição e a ação distinta do *medium* já não são assinaláveis (Baudrillard, 1991, p. 107).

E a seguir:

Já não há *media* no sentido literal do termo [...] isto é, instância mediadora de uma realidade para uma outra, de um estado do real para outro [...] impossibilidade, portanto, de toda a mediação, de toda a intervenção dialética entre os dois ou de um para o outro. Circularidade de todos os efeitos *media* [...] é inútil sonhar com uma revolução pela forma, já que *medium* e real são a partir de agora uma única nebulosa indecifrável na sua verdade (Baudrillard, 1991, p. 108).

Essa falência da distinção entre realidade e imagem, essa conquista do mundo como imagem, estaria prevista, segundo Azoulay (2008, p. 146) e Flusser (1998, p. 39 e 86-87) desde os primeiros anos do advento da fotografia. Nesse sentido, os contextos gerados por meio dessa técnica, bem como os processos de subjetivação aí incluídos (cf. Agamben, 2009, p. 41-42), são desdobramentos da fotografia como um dispositivo, termo que, segundo Foucault (apud Agamben, 2009), representa o elemento histórico, suas “regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo” os quais, por sua vez, são assimilados, gerando “instituições [...] processos de subjetivação e [...] regras em que se concretizam nas relações de poder” (p. 32).



Um texto publicado na edição de junho de 1859 da revista *Atlantic Monthly*<sup>30</sup> dedicado à fotografia estereoscópica ilustra a absorção do real em imagem descrita por Azoulay e Flusser. O artigo foi escrito pelo médico e polímata estadunidense Oliver Wendell Holmes que, entusiasmado com as virtudes da fotografia estereoscópica, faz prospecções quanto a seus desdobramentos socioeconômicos. Segundo o autor, no futuro, haveria algo como bibliotecas de fotos estereoscópicas que serviriam aos mais diversos propósitos. Tais imagens deveriam estar organizadas num sistema vasto de trocas, como se fossem notas monetárias emitidas pelo “banco da natureza” (Holmes, 1859, n.p.). Holmes via como prenúncio a esse cenário imaginário os caixeiros-viajantes que, já em seu tempo, percorriam as estradas dos EUA com fotografias de seus produtos que podiam ser observados pela clientela, comprados e entregues *a posteriori*. O prognóstico do autor é expressivo a ponto de incluir o uso da fotografia nos processos de expropriação e extrativismo capitalistas que atravessam a história do meio:<sup>31</sup>

a matéria, enquanto objeto visível, não é mais de grande utilidade, exceto como o molde no qual a forma é produzida. Dê-nos alguns negativos de uma coisa que valha a pena ser vista, tirados de diferentes pontos de vista, e isso é tudo o que queremos dessa coisa. (feito isto) Derrube-a ou queime-a, se quiser. [...] Todos os objetos da natureza e da arte que podemos conceber, em breve, descamarão suas superfícies para nosso proveito. O homem caçará todos os objetos interessantes, belos e grandiosos, da mesma forma que caçam gado na América do Sul em busca de suas peles, abandonando as carcaças de pouco valor<sup>32</sup> (Holmes, 1859).

<sup>30</sup> Tomei contato com esse artigo por meio do ensaio *The Traffic in Photographs* (Sekula, 1984). O artigo de Holmes pode ser acessado por meio do link: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/>. Acesso em 12 jan. 2023.

<sup>31</sup> Quanto a esse assunto, ver o ensaio *The traffic in photographs* (Sekula, 1984). Casos mais contemporâneos são abordados por Beiguelman (2021, p. 66), a partir do conceito de *datacolonialismo*, e por Bucci (2021, p. 390) segundo a nomenclatura do *extrativismo do olhar*. Ver também Coleman e James (2021).

<sup>32</sup> No original: [...] *matter as a visible object is of no great use any longer, except as the mold on which form is shaped. Give us a few negatives of a thing worth seeing, taken from different points of view, and that is all we want of it. Pull it down or burn it up, if you please. [...] Every conceivable object of Nature and Art will soon scale off its surface for us. Men will hunt all curious, beautiful, grand objects, as they hunt the cattle in South America, for their skins, and leave the carcasses as of little worth.*

Há que perguntar se Holmes teria imaginado o cenário que se apresentaria após o último animal ser abatido. Exauridas as manadas que antes povoavam as paisagens, substituídos os bichos por suas peles, ressecadas, sob nossos pés numa sala de estar, o que resta, hoje, para ser visto? Eugênio Bucci (2021, p. 409) diz ser quase impossível divisar um “traço humano que não tenha sido deglutido pelo mercado das imagens”, uma vez que “tirando as mercadorias e suas imagens, nada mais existe de visível”<sup>33</sup> (p. 409). Talvez fosse a isso que Flusser se referia quando dizia que, apesar de vasto, o número de possibilidades inscritas no aparelho fotográfico é limitado, sugerindo um momento em que esse programa se esgota e, simultaneamente, o universo fotográfico se realiza (Flusser, 1998, p. 43). De forma coerente a esse processo histórico, a julgar pelos aparatos contemporâneos de visualização do ato fotográfico, não terá esse meio, uma vez interpretado como janela e espelho,<sup>34</sup> se convertido num tampão em seus usos mais hegemônicos?

**André Leite Coelho** é artista visual e pesquisador. Integra o Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (Gpif) da ECA, USP, coordenado pelo professor doutor João Musa.

## Referências

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro/Editora Jandaíra, 2021.
- ALTER, Adam. *Irresistible: The rise of addictive technology and the business of keeping us hooked*. New York: Penguin Press, 2017. (Edição digital [ePub]).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

<sup>33</sup> Aqui o autor toma como base Guy Debord e sua afirmação de que, na sociedade do espetáculo, a vida social é integralmente ocupada pela mercadoria (cf. Bucci, 2021, p. 407-410).

<sup>34</sup> Me refiro ao texto do curador de fotografia do MoMA, John Szarkowski, intitulado *Mirrors and windows*, no qual o autor caracteriza duas posturas quanto à criação de fotografias, uma relativa ao espelho, em que o meio é utilizado como ferramenta expressiva dirigida ao universo interno de quem fotografa, e outra, da ordem da janela, em que a fotografia nos permite conhecer e observar o mundo (cf. Szarkowski, 1978, p. 25).

- AZOULAY, Ariella. *Civil imagination: a political ontology of photography*. Trad. Louise Bethlehem. New York: Verso, 2015. (Edição digital [ePub]).
- AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. Trad. Rela Mazali, Ruvik Danieli. New York: Zone Books, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Screened out*. Trad. Chris Turner. New York: Verso, 2014. (Edição digital [ePub]).
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCCI, Eugênio. *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BUSCH, David D. *Nikon D70 digital field guide*. Hoboken: Wiley Publishing, 2005. (Edição digital [ePub]).
- COE, Brian. *Cameras: from daguerreotypes to instant pictures*. New York: Crown Publishers Inc., 1978.
- COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel (Orgs.) *Capitalism and the camera: essays on photography and extraction*. New York: Verso, 2021.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc-São Paulo, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.
- HOLMES, Oliver Wendell. The stereoscope and the stereograph. *Atlantic Monthly*, Boston, v. 3, n. 20, Jun. 1859.
- ITUASSU, Arthur et al. De Donald Trump a Jair Bolsonaro: democracia e comunicação política nas eleições de 2016 nos Estados Unidos e de 2018 no Brasil. In: 8º Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política, *Anais...* Brasília, 2019.
- LEFÈVRE, Wolfgang (Org.) *Inside the camera obscura: optics and art under the spell of the projected image*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PRITCHARD, Michael. *A history of photography in 50 cameras*. London: Bloomsbury Publishing Inc., 2014.

ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997.

SEKULA, Allan. The traffic in photographs. In: *Photography against the grain: essays and photo works 1973-1983*. Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art & Design, 1984.

STEYERL, Hito. *Duty free art: art in the age of planetary civil war*. New York/London: Verso, 2017. (Edição digital [ePub]).

SZARKOWSKI, John. *Mirrors and windows: American photography since 1960*. New York: The Museum of Modern Art, 1978.

WENCZEL, Norma. The optical camera obscura II: images and texts. In: LEFÈVRE, Wolfgang (Org.). *Inside the camera obscura: optics and art under the spell of the projected image*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007, p. 13-30.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

COELHO, André Leite. A visualização no ato fotográfico: notas sobre a fotografia enquanto um dispositivo e sua relação com a cultura visual. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 379-406, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.