

## Horas, minutos, segundos: a consolidação do instantâneo como temporalidade da fotografia

### Hours, minutes, seconds: the consolidation of the snapshot as the temporality of photography

Michel de Oliveira

Professor substituto na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). São Cristóvão, Brasil. E-mail: michel.os@hotmail.com.br

#### Resumo:

O ensaio analisa os trânsitos das temporalidades do ato fotográfico a fim de observar como o processo que, levava horas, passou a ser feito em alguns segundos, culminando no radicalismo do instantâneo que marca a produção e o consumo de imagens fotográficas na contemporaneidade. Como consequência dessa aceleração, as fotografias se tornam efêmeras e descartáveis, apresentando-se como sintomas de uma temporalidade do presente, que rege as relações sociais, as comunicações e as formas de pensar com a sensação agônica da constante ausência de tempo.

#### Palavras-chave:

Fotografia; Temporalidade; Aceleração; Instantâneo.

#### Abstract:

This essay analyzes the transits of temporalities of the photographic act, in order to observe how the process that took hours started to be done in a few seconds, culminating in the radicalism of the snapshot that marks the production and consumption of photographic images in contemporary times. As a result of this acceleration, photographs become ephemeral and disposable, presenting themselves as symptoms of a temporality of the present, which governs social relationships, communications and ways of thinking with the agonizing sensation of the constant absence of time.

#### Keywords:

Photography; Temporality; Acceleration; Snapshot.

## 1 Introdução

As vivências no século XIX foram reconfiguradas pela máquina. Engrenagens moveram novas experiências e moldaram subjetividades. As atribuições à competência maquinica foram as mais diversas e, até mesmo, paradoxais: enquanto o motor a vapor acelerou a sensação da temporalidade – encurtando distâncias e

estabelecendo novos ritmos e formas de trabalho –, a câmera fotográfica surgiu para congelar essa mesma temporalidade que passou a ser experienciada cada vez mais depressa, como as paisagens vistas pela janela da locomotiva em movimento.

À fotografia foi dada a incumbência de parar o tempo e preservar as aparências daquilo que Cronos – representação mítica do tempo sequencial para os gregos –, consome em sua violenta passagem. Ao menos essa é uma das atribuições simbólicas primordiais quando se pensa conceitualmente sobre os registros da câmera escura: a fotografia como rebelião contra o tempo.

Ao escavar a superfície das imagens fotográficas, é possível compreender sua complexidade e ambivalência, que se apresentam como mais uma forma de expurgar o medo primordial da morte, garantindo a sobrevivência das cenas e personagens do mundo, ainda que, ao mesmo tempo, evoque a perda irremediável (OLIVEIRA, 2018a).

Essas breves considerações sinalizam a complexa relação entre a fotografia e o tempo. Na discussão que será apresentada, em caráter de ensaio, busca-se compreender como as temporalidades mudaram ao longo da história da fotografia. Temporalidades, no plural, pela tentativa de exemplificar como as construções e percepções delas estão imbricadas numa ambivalente relação entre a temporalidade social e, como será apresentado, uma forma de experienciar o tempo a partir da imagem.

Não se trata, contudo, de apresentar considerações sobre as impressões e simulações do tempo na fotografia, como já o fizeram Philippe Dubois (2010) e Ronaldo Entler (2007). Também não se pretende estabelecer uma filosofia do tempo, mas discutir as transformações do tempo sensível, cotidiano, naquilo em que ele é perceptível e manifesto: a temporalidade.

É necessário, contudo, abandonar referenciais evolutivos, pois o que ocorre é a transformação dos meios de produção de imagem concomitantemente com as demandas sociais de cada período – que também são alteradas pelas imagens. Portanto, cabe afastar o pensamento ingênuo de que um *smartphone* é mais “evoluído” que as câmeras escuras de madeira do início do século XIX. Antes, é uma reconfiguração da tecnologia, que não deve ser observada linearmente, senão a partir das complexas relações que estabelece, como observa Jonathan Crary (2012, p. 37): “[...] a câmara escura não pode

ser reduzida nem a um objeto tecnológico nem a um objeto discursivo: ele é um complexo amálgama social cuja existência textual é inseparável de seus usos mecânicos”.

Para exemplificar esse argumento, propõe-se a observação contextualizada de alguns momentos da história da fotografia: a invenção do daguerreótipo e seu sucessivo barateamento que culminou no *carte de visite*; a industrialização da era *Kodak* e o surgimento da automação; e a lógica do instante da *Polaroid*, que antecedeu as radicais transformações da produção de imagens com *smartphones*. Essa organização linear é uma imposição da estrutura textual, mas é necessário não perder de vista que entre os exemplos citados existiram diversas outras experiências. Além disso, as novas experiências não sobrepõem por completo às práticas anteriores. A escolha dos exemplos que serão debatidos teve como critério apresentar rupturas mais radicais em relação às diversas variações que as sucederam.

Como referencial para organização do argumento, parte-se das considerações de François Soulages (2010), quando destaca que na história da fotografia as transformações provocam perdas e permanência, e a própria estética da fotografia é marcada por essa ambivalência. O desafio é estabelecer conexões a fim de demonstrar como o momento histórico, a técnica e as formas de circulação da fotografia estão ligadas a regimes de temporalidades distintos, marcados pela gradativa aceleração das formas de produzir, ver e difundir a imagem.

As discussões sobre fotografia se dão, em geral, sobre o produto fotográfico: a imagem finalizada, enfocando em discussões muitas vezes incipientes sobre recepção ou em análises sobre significação e intencionalidade do clique. Aqui, no entanto, será adotada a tese central de Dubois (2010), que defende a observação da fotografia a partir do ato fotográfico, ou seja, para “compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto” (DUBOIS, 2010, p. 66, grifos do autor).

A partir dessa consideração, é possível fazer uma atualização: para compreender a fotografia é necessário ver tanto o processo quanto o produto. Por isso, o desafio deste exercício de reflexão é tentar articular o contexto histórico, técnica, estética, suporte, difusão e recepção das imagens para entender a fotografia em algumas nuances de sua complexidade. Obviamente que determinados aspectos

acabam por se destacar, mas a vontade de articular esses elementos evoca novas compreensões.

## 2 Horas

Foram necessários séculos para que as imagens da câmera escura pudessem ser preservadas. Os estudos sobre a óptica já haviam se aperfeiçoado a ponto de as projeções serem cada vez mais nítidas, mas faltava a alquimia capaz de fixar as cenas efêmeras que se faziam ver por meio dos caixotes de madeira com uma lente acoplada. No começo do século XIX, com todas as transformações sociais e do pensamento, cientistas lograram fixar as imagens da câmera escura. E assim iniciou-se a corrida para saber quem seria o primeiro a conseguir tal feito.

Um dos pioneiros do estudo sobre a fixação das imagens da câmera escura foi o francês Joseph Nicéphore Niépce. Durante os anos de 1820, ele desenvolveu a técnica da heliografia – a escrita do sol –, que consistia em revestir uma placa de estanho com betume da judeia – cujas propriedades fotossensíveis já eram conhecidas pelos egípcios –, acoplá-la à câmera escura, expor ao sol e, por fim, dar um banho de petróleo branco e óleo de lavanda para retirar o betume que não foi sensibilizado pela luz, revelando a imagem positiva fixada na placa<sup>1</sup>.

Em uma das tentativas, Niépce deixou a câmera escura aberta por cerca de oito horas na janela de sua residência e conseguiu fixar a imagem que ficou conhecida como *Vista da janela em Le Gras* – considerada a primeira fotografia. A imagem foi reproduzida em gelatina pelo *Kodak Research Laboratory*, em 1952, apresentando a versão mais conhecida da heliografia.

As primeiras experiências fotográficas foram marcadas pela produção artesanal. O pesquisador-fotógrafo era responsável pela confecção da câmera escura, pelo polimento da placa de metal e pela manipulação dos químicos. O processo era muito demorado e o resultado não era satisfatório, pois a imagem apresentava pouca

---

<sup>1</sup> As informações sobre o processo da heliografia estão disponíveis no site do *Harry Ranson Center*, mantido pela Universidade do Texas. Disponível em: <<https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

nitidez e baixa fixação, apagando logo depois de ser exposta à luminosidade. A luz, responsável pela gênese da imagem, era também seu principal algoz.

A obstinação de Niépce fez com que ele continuasse com as pesquisas, realizando novos experimentos e aperfeiçoando a técnica. Foi então que Louis Jacques Mandé Daguerre, mecenas do teatro e das artes que já utilizava a câmera escura para produzir espetáculos, entrou em contato para tomar nota sobre a heliografia. Os dois estabeleceram uma parceria, registrada em contrato, com objetivo de aperfeiçoar a técnica.

Com a morte de Niépce, em 1833, Daguerre comprou os direitos sobre o invento e continuou as pesquisas, que culminou na fixação das imagens com vapor de mercúrio, processo que denominou de daguerreótipo. O processo da daguerreotipia foi oficialmente apresentado em 19 de agosto de 1839, em reunião conjunta das Academias de Belas Artes e de Ciências de Paris.

Daguerre vendeu a patente do invento em troca de uma pensão vitalícia do governo francês, que disponibilizou o invento como domínio público. Logo manuais foram impressos para que interessados pudessem reproduzir a técnica fotográfica, que se difundiu rapidamente pela Europa e ultrapassou as fronteiras, colonizando o olhar em todos os continentes.

Depois do anúncio público, outros pesquisadores como Willian Fox Talbot e Hippolyte Bayard reivindicaram a invenção da fotografia, criando uma série de celeumas para protestar a paternidade do invento. Assim teve início a história do que viria ser chamado de fotografia, com sua guarda partilhada entre vários inventores.

Apesar das brigas sobre a autoria da descoberta fotográfica, sua gênese está atrelada às demandas e anseios de uma época, que mobilizou as iniciativas individuais dos progenitores da fotografia. Tanto é que, mesmo isolado no Brasil, o francês Hercule Florence desenvolveu seu método próprio de fixar as imagens da câmera escura, em 1833, com objetivo nada nobre de facilitar a confecção de rótulos e etiquetas para produtos farmacêuticos (KOSSOY, 2007).

### 3 Minutos

A fotografia, como criação da Modernidade, nasceu vinculada a temporalidades em aceleração. Dessa maneira, nos primeiros tempos a produção da imagem passou a ser cada vez mais rápida. A difusão da técnica teve como consequência seu gradativo aperfeiçoamento. As muitas horas necessárias para a descoberta da fixação das imagens da câmera escura foram reduzidas a minutos<sup>2</sup>, radical avanço que possibilitou retratar pessoas nos inúmeros estúdios fotográficos espalhados pela Europa e suas colônias.

O artesanal se tornou manufatura e as câmeras de madeira, bem como os químicos utilizados pelos fotógrafos, passaram a ser comercializados em série, o que facilitou a consolidação da fotografia como produto de grande apelo social.

Essencialmente artesanal, a princípio, esta [a fotografia] se viu mais e mais sofisticada à medida que aquele consumo, que ocorria particularmente nos grandes centros europeus e nos Estados Unidos, justificou inversões significativas de capital em pesquisas e na produção de equipamentos e materiais fotossensíveis (KOSSOY, 2012, p. 27-28).

Cabe lembrar que a fotografia surge em um contexto social de consolidação do capitalismo e o fato de ela ter sido adotada como a principal forma de representação e visibilidade social da burguesia fez com que novas práticas logo superassem as tecnologias anteriores. A fotografia nasce sob a égide da perecibilidade das formas de produção, um produto de consumo.

Em poucos anos, as placas de cobre deram lugar às chapas de ferro, técnica conhecida como ferrotipia, que em seguida foram substituídas por placas de vidro, os ambrótipos. Essas transformações ocorreram em menos de duas décadas depois do anúncio público feito por Daguerre, em 1839, e não pararam por aí. A fixação das imagens em vidro permitiu a viabilidade da técnica do positivo e negativo, desenvolvida por Fox Talbot, e possibilitou reproduções em papel, o que libertou a imagem da unicidade: tornou-se reprodutível. A fotografia se apresentou ainda mais

---

<sup>2</sup> Essa redução de tempo era radical em relação às técnicas anteriores. Mas cabe lembrar que nesse período a sensibilidade da superfície fotossensível exigia um tempo de exposição de alguns minutos, o que levou a criação de estruturas para sustentar os fotografados, evitando que se mexessem.

comercial e alcançou públicos cada vez mais amplos, incluindo as classes baixas que, a muito custo, podia juntar economias para se retratar em estúdios, com roupas que não lhes pertencia. Por meio da imagem fotográfica, os pobres simulavam a pompa e afetação da burguesia.

Na segunda metade do século XIX, a fotografia já estava bastante difundida e com circuito social e comercial consolidados, principalmente depois da invenção do *carte de visite*, em 1854, pelo francês Eugène Disdéri. Ao acoplar múltiplas lentes em uma câmera escura, ele conseguiu exposições múltiplas em uma mesma chapa. A reprodução era feita em papel albuminado que, apesar de menos duradouro, barateou – e muito – o processo de produção e reprodução da fotografia.

Como destaca Rouillé (2009), os cinquenta primeiros anos da fotografia foram palco de uma aceleração generalizada: a da produção, pelo desenvolvimento extraordinário da indústria; a das comunicações, pela expansão do telégrafo elétrico; e também a dos transportes, pelo desenvolvimento da ferrovia. Apesar da rápida obsolescência da técnica, o produto fotográfico, isto é, os retratos, tinham como característica a perenidade, motivo pelo qual passaram a ser preservados em coleções. A prática de organizar acervos fotográficos encontrou acolhida no seio da família burguesa como forma de preservar as feições dos entes queridos e os registros dos principais ritos. Os álbuns aliaram o cultivo social dos afetos às práticas distintivas que sempre marcaram os usos sociais dos registros da câmera escura (BOURDIEU, 2003).

No ensaio *A pequena história da fotografia*, Walter Benjamin (2012, p. 103) lembra que “tudo nessas primeiras fotografias era organizado para durar”, da roupa dos fotografados – mesmo que fosse emprestada pelo estúdio –, às relações sociais da família, que existia para não ser desfeita; até o suporte fotográfico, motivo pelo qual era necessário devotar afeto e cuidado aos pequenos retângulos de papel, que no âmbito doméstico deixavam de ser meros testemunhos para se tornar foto-recordações (SCHAEFFER, 1996).

A adoção da fotografia em distintos usos sociais e a economia mercantil crescente possibilitaram que o mercado fotográfico se expandisse: deixou de ser manufatura para se tornar um complexo conglomerado industrial, que teve como idealizador George Eastman, bancário estadunidense que decidiu investir na fotografia e fundou a *Eastman Dry Plate and Film Company*, precursora da *Kodak*. Em 1884, o

visionário industrial colocou à venda o filme fotográfico em rolo – produzido com nitrato de celulose –, que substituiu as pesadas e frágeis placas de vidro, possibilitando maior autonomia no fazer fotográfico.

Os investimentos de Eastman na fotografia não pararam por aí. Em 1888, lançou a *Kodak n° 1*, pequena caixa portátil com uma lente e funcionamento bastante simples: era só apertar o botão, o que deu origem ao *slogan* “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. O invento de Eastman deu início à era da automação da fotografia, o que permitiu o surgimento de uma nova categoria: o amador. Assim, além de alcançar uma escala industrial, a fotografia passou a ser também um serviço. Quando o filme acabava, a câmera era enviada para a *Kodak* e o consumidor recebia os retratos revelados e o aparelho com um novo rolo de filme.

As etapas que antes eram dominadas pelo mesmo profissional, desde a produção da câmera à revelação e comercialização dos retratos, tornam-se obscuras. Ao operador amador da câmera bastava apenas apertar o botão, sem a menor consciência de como se dava o processo. Décadas de sofisticadas pesquisas de óptica, mecânica e química foram aplicadas na construção de um aparelho<sup>3</sup> de uso bastante simples. A câmera escura torna-se caixa preta (FLUSSER, 2009), cujo funcionamento, incógnito para o usuário amador, só reforçou a gênese mecânica e automática da imagem, reavivando e sedimentando no imaginário social a crença da fotografia como registro isento. Na avaliação de André Rouillé (2009, p. 41), “a fotografia estabeleceu um procedimento radicalmente novo: o do registro automático. A fotografia é, então, acusada de não omitir nada, de nada sacrificar [...]”.

No começo do século XX, as câmeras já possuíam obturadores extremamente rápidos. O corte fotográfico (DUBOIS, 2010) era executado em frações de segundos. Os filmes também já ofereciam uma gama diversa de sensibilidades do ISO, o que permitiu registrar cenas em diferentes condições luminosas. O próprio equipamento passou por transformações radicais. Além de diminuir de tamanho, as câmeras se

---

<sup>3</sup> Para Flusser (2009, p. 77), o aparelho é “brinquedo que simula um tipo de pensamento”. Ou em outra definição do autor: “texto científico aplicado” (2009, p. 13). Essa aplicação instrumentaliza o conhecimento complexo em um aparato de funcionamento simples, a exemplo da câmera fotográfica.

tornaram ergonômicas, com contornos adaptáveis à nova forma de fotografar: com a câmera posicionada em frente ao olho, como sua extensão ou anteparo<sup>4</sup>.

A fotografia, com sua potência colonizadora, fazia-se presente em diversos setores da sociedade: dos álbuns de família às lápides de cemitérios, dos usos afetivos como lembrança aos usos coercitivos dos arquivos policiais, dos registros duradouros como documento ao descarte das fotografias publicadas nos jornais, que venciam ao ser lançada a edição do dia seguinte. A sociedade se modificou e as práticas de produção e recepção da imagem também ganharam novas configurações, muito mais rápidas que as anteriores.

#### 4 Segundos

O automático já estava inserido nas práticas fotográficas. Assim surgiu outra demanda a ser superada: o instantâneo. Nesse caso, não relacionado à rapidez do corte do obturador, mas à visualização da imagem. A solução para a demora de ver a imagem foi motivada por uma inquietação infantil. Durante as férias de verão, a filha do físico americano Edwin Herbert Land, na época com três anos, questionou por que demorava tanto para ver as fotografias<sup>5</sup>. Foi então que Land teve o *insight*: criar um filme fotográfico que já viesse com o químico, o que faria a imagem ser revelada ao sair da câmera. Assim surgiu a ideia da *Polaroid*, lançada comercialmente em 1947. O físico, que estudava a polarização das ondas luminosas, tornou-se um industrial de sucesso e revolucionou a história da fotografia com imagens que apareciam em até 60 segundos depois do clique.

Além de automática, a fotografia – que já era registro de instantes – veio a ser instantânea. A noção de instante, aliás, se consolidou socialmente por causa dos registros da *Polaroid*, cuja imagem aparecia magicamente diante dos olhos e não mais na escuridão.

---

<sup>4</sup> Antes de serem desenvolvidas as câmeras reflex monobjetivas (SLR), o gesto fotográfico se dava com a câmera entre as mãos e o fotógrafo olhando para baixo.

<sup>5</sup> Informações retiradas do histórico divulgado no site da *Polaroid*. Disponível em: <<http://www.polaroid.com/history>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

Cláudia Sanz (2011) considera que a fotografia se tornou instantânea quando a técnica ficou rápida o suficiente para congelar o movimento, na segunda metade do século XIX. No entanto, essa é uma percepção anacrônica, pois atrela a noção de instantâneo a registros de uma época em que esse conceito ainda não era atribuído à fotografia. O instantâneo é muito mais que o congelar da cena fotografada, é um novo regime de produção que se baseia na visualização quase imediata do que foi fotografado. No texto, a autora sequer cita a *Polaroid*, aqui considerada como a instauradora do instantâneo. Só para corroborar com a defesa do argumento, o instante decisivo de Cartier-Bresson foi divulgado em texto de 1952, portanto, posterior à invenção da *Polaroid*.

A câmera instantânea apresentou uma grande ruptura na história da fotografia, mas apesar de aparecer em poucos segundos, as polaroides retomaram uma característica dos daguerreótipos: ser imagem única. No entanto, ao contrário das reproduções nas chapas metálicas, as imagens instantâneas eram também perecíveis e apagavam ao longo dos anos.

Cabe lembrar, contudo, que a *Polaroid* não era um produto popular. Ficou restrito às camadas mais abastadas da sociedade. Apesar disso, seu surgimento instaurou novos anseios de imagens cada vez mais rápidas, o que reconfigurou, inclusive, os laboratórios de revelação, que passaram a executar os serviços com agilidade, a exemplo do famoso *slogan* “Foto em uma hora”.

O desejo de ter uma imagem nas mãos em apenas alguns segundos era sintoma da emergência de outra temporalidade, marcada pela profusão de imagens rapidamente substituídas. Transformação das vivências sociais que estavam bastante ligadas à emergência da televisão, a partir da década de 1950, instaurando o que Guy Debord (2002) conceituou como sociedade do espetáculo, marcada pelo acirramento das condições modernas de produção e a substituição das vivências pela relação mediatizada por imagens.

O final do século XX foi marcado por mais uma ruptura na história da fotografia: o advento do digital. A tecnologia, inicialmente bastante criticada por sua qualidade inferior à do filme analógico, passou por rápidos aperfeiçoamentos e, numa sociedade de mercado bastante receptiva às novidades, logo se difundiu em diversos modelos de câmeras, das profissionais às amadoras. As câmeras digitais, por sua vez,

invadiram todos os espaços, com diversos tamanhos e formatos, produzindo imagens fixas ou em movimento. A imagem tornou-se radicalmente automática, ainda mais instantânea e, desmaterializada em pixels, tornou-se ubíqua, colonizando os espaços virtuais da internet. O século XXI irrompe como a era da conexão e da imagem digital.

Como se não bastasse a vertigem temporal estabelecida pelas tecnologias digitais – com sua promessa divina de onisciência, onipresença e onipotência –, desenrolou-se outra transformação radical na história da fotografia: a câmera, que teve um século e meio de protagonismo e independência, foi reduzida a um pequeno olho mágico, acoplado aos dispositivos móveis conectados à internet, dividindo a função de produzir fotografias e vídeos. Tal reconfiguração não foi apenas questão de formato, *smartphones*, *tablets* e *notebooks* derrubaram a última barreira: a da propagação das imagens. Em um mesmo aparelho é possível produzir, editar e distribuir as imagens.

A câmera foi engolida pelo aparelho e o aparelho é engolido pela fotografia. Se antes imagem e câmera costumavam aparecer de maneira distinta, no *selfie* – principal expressão fotográfica da contemporaneidade – o equipamento é parte da imagem. Agrega valor a ela, principalmente se for de um modelo caro de smartphone. A fotografia perde valor enquanto artefato afetivo e é explorada em sua potência de exibição, estabelecendo um regime de foto-ostentação (OLIVEIRA, 2018a).

A relação especular é regra no jogo fotográfico do *selfie*. Quando o aparato não é inserido no ato fotográfico, sendo máquina e também personagem, é o próprio aparato que serve de espelho para que o sujeito que se retrata fique frente a frente de si mesmo. O ato fotográfico vale pelo ver-se e o posterior mostrar-se.

Se com o surgimento de plataformas de publicação como *blogs* e *fatologs* o registro doméstico já havia se midiaticado, com os dispositivos móveis, isso se tornou ainda mais radical. A fotografia entra em um novo regime, marcado pela produção incessante e a rápida obsolescência dos conteúdos, inclusive a preservação do arquivo, que sempre foi tão cara na história da fotografia, torna-se desnecessária e as imagens são produzidas para serem destruídas segundos após a visualização, a exemplo dos conteúdos postados em aplicativos como *Snapchat* e na versão atualizada do *Instagram*, que determina a sobrevivência da imagem em segundos.

## 5 A consolidação do instantâneo

Revistar a história da fotografia a partir do viés da temporalidade ajuda a compreender como o ato fotográfico consolidou a lógica do instante. Se antes a demanda de rapidez se dava na feitura da imagem, agora a noção de instante alcançou o radicalismo, permeando todo o ato fotográfico, da produção ao consumo dessas imagens. Como produto, a fotografia acompanhou os ciclos de transformação do capitalismo, a demanda é que as fotografias se tornem cada vez mais perecíveis, para que sejam rapidamente substituídas. A fotografia é componente – e também uma das motivadoras – do que Jonathan Crary (2014, p. 39) classifica como temporalidade 24/7:

[...] um tempo sem tempo, um tempo sem demarcação material ou identificável, um tempo sem sequência nem recorrência. Implacavelmente redutor, celebra a alucinação da presença, de uma permanência inalterável composta de operações incessante e automática. Pertence ao momento posterior à transformação da vida comum em objeto da técnica.

Em seu estudo sobre a aceleração na sociedade moderna, Hartmut Rosa (2019) detalha como todas as instâncias, do transporte à comunicação, foram impactadas pela velocidade de atualização das técnicas de produção, em uma escalada de aumento da velocidade que tem impactos diretos nas dinâmicas sociais e na vida dos indivíduos. A fotografia, como produto moderno, está intrinsecamente ligada ao processo de aceleração analisado por Rosa, e a própria observação da temporalidade do fazer fotográfico, que passou de horas, para minutos, chegando aos segundos do instantâneo reiteram a pertinência da discussão apresentada pelo autor.

Nesse contexto, os registros vernaculares, que antes se voltavam para os usos afetivos e memórias no ambiente doméstico, passam a ser trabalho gratuito, com as fotografias sendo postadas como conteúdo nas redes sociais em troca de capital simbólico. As empresas de comunicação virtual se tornam cada vez mais multimilionárias e com acesso às informações e acervos dos registros mnemônicos, antes de posse da família (OLIVEIRA; BONI, 2015).

Até mesmo o aparelho produtor das fotografias é rapidamente substituído. Os aparatos nos quais as câmeras estão acopladas logo caem em desuso, tornando-se obsoletos ante o novo modelo. Cabe compreender, contudo, que essa não é uma

questão contemporânea da fotografia, como produto, sempre esteve atrelada às novidades de produção, os aparatos logo eram substituídos pelas novidades. O que vemos, nas últimas décadas, é a aceleração da substituição e do descarte. E isso não é uma característica do fotográfico, como muitas vezes a crítica faz pensar ao alardear que a fotografia se tornou descartável, como aponta Fontcuberta (2012), a fotografia se tornou ainda mais precíval por causa das mudanças da sociedade. Vivemos para o consumo, a própria vida é um descarte, então a fotografia está efêmera e precíval porque este é o espírito do tempo presente. Então é leviano acusar a fotografia como causa e não como sintoma deste período da história.

A contemporaneidade é regida pela sensação paradoxal de aceleração, ainda que muitas das atividades sejam caracterizadas pela inércia parcial e pela repetição. A temporalidade, como todas as instâncias nas sociedades capitalistas, está sujeita ao consumo e às rotinas de produção. Os indivíduos se sentem sem tempo e, mesmo nas horas livres, é preciso fazer algo útil, produzir. A fotografia é um dos componentes desse jogo de produção, da lúdica performance de si para a sociedade, que tem como cenário as inúmeras telas.

O primeiro desafio da fotografia foi acelerar a produção, tornando o nascimento da imagem cada vez mais rápido. Mas a recepção, em algumas instâncias da vida privada, ainda se dava de maneira mais lenta, a exemplo da exumação afetiva dos mortos no álbum de família (OLIVEIRA, 2018a). A aceleração alcançou o ápice na sociedade hipermoderna: tanto produção quanto difusão entraram na frenética linha de produção. As imagens, assim como os aparelhos que as produzem, já surgem obsoletas.

Se a percepção temporal parece mais rápida, isso pela aceleração provocada pelas próprias escolhas humanas, a produção de imagens também se acelera: hiperprodução. É necessário não perder de vista que o presente é sempre uma junção de múltiplas temporalidades. Apesar disso, há sempre uma temporalidade que se apresenta como marca, aqui considerada como a instantaneidade automatizada que produz o efêmero, diapasão que rege as vivências contemporâneas. Assim, práticas fotográficas obsoletas se tornam anacrônicas e, mesmo elas, se rendem à instantaneidade. Um fotógrafo que produz daguerreótipos hoje – e seu consequente comprador – não o faz para preservar a imagem em estojo de veludo, como no século

XIX. A fotografia será digitalizada para poder ser divulgada virtualmente, pois o valor não está na imagem, mas em sua exibição.

A fotografia, enquanto produto da Modernidade, passou por esse processo de sublimação: perdeu a superfície palpável do papel para se tornar espectro – ainda que possa reencarnar se impressa. De radicalmente presente, tornou-se completamente ubíqua. E nesse trajeto da matéria à existência espectral, estabeleceu mudanças nas percepções da temporalidade.

Na era do imediatismo e da hiperprodução, as fotografias são impelidas por uma dupla pressão e, por isso, tornam-se efêmeras e descartáveis. A primeira pressão provém do esgotamento provocado pela cultura do consumo: as imagens digitais, produtos e meios para as trocas simbólicas, estão submetidas às instâncias da obsolescência programada, que a tudo transforma em perecível pelo excesso de produção. A segunda pressão é a do passado-presente (HUYSEN, 2014), que faz os registros descontextualizados e idealizados do passado se sobreporem às produções contemporâneas. Para que preservar se é sempre a imagem do passado que será referência?

O presente é experienciado como repetição, da temporalidade circular dos relógios: vertiginosa. O presente do presente nunca eclode, o corpo não se faz possessor de si mesmo, está sempre em busca das projeções nas telas, de um lugar que nunca é onde se está, em uma experiência temporal que aparenta estar desprendida da existência material: temporalidade da tecnologia, supostamente eterna, que se faz presente no espaço além-tela. A imaginação do futuro se apresenta como futuro do pretérito.

Nesse contexto, o próprio pensar conceitual, como observou Rosa (2019) se esvai, porque como refletir – esse exercício de paciência – quando tudo parece correr diante dos olhos? Tornando-se um desafio para os pesquisadores do campo da fotografia e da imagem pensar sobre as produções contemporâneas.

Por isso esta reflexão se materializou em tom ensaístico, como uma tentativa de provocar reflexões, sem pretensão de esgotar o tema – o que seria impossível em qualquer abordagem –, mas vislumbrando caminhos possíveis para desdobramentos da discussão, como a necessidade de uma reflexão aprofundada sobre a materialidade da mídia fotográfica e investigações empíricas sobre como essa temporalidade

instantânea atrelada ao fazer fotográfico tem impactado nas relações do presente, marcado pela pressa, pela ansiedade e pela angústia de o tempo nunca ser suficiente.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, p. 97-122, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 13. ed. Campinas: Papirus, 2010.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. In: **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 14, p. 29-46, 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1485/956>>. Acesso em: 25/06/2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

FONTCUBERTA, J. **A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2007.

OLIVEIRA, Michel de. Foto-ostentação: um novo paradigma fotográfico? **Rumores**. v. 12, n. 23, p. 319-337, 2018b. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/136933/140927>>. Acesso em: 15/12/2022.

OLIVEIRA, Michel de. **Saudades eternas**: fotografia entre a morte e a sobrevivência. Londrina: Eduel, 2018a.

OLIVEIRA, Michel de; BONI, Paulo César. Dos álbuns às redes virtuais: a mediação da fotografia de família. In: **Triade**: comunicação, cultura e mídia. Sorocaba, v. 3, n. 5, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/2255/1944>>. Acesso em: 14/12/2022.

ROSA, Hartmut. **Aceleração**: a transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ROUILLÉ, André. **Fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANZ, Cláudia. Quando o tempo fugiu do instantâneo. In: **Revista Studium**. n. 32. Campinas: Unicamp, 2011. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/4.html>>. Acesso em: 29/08/2021.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papyrus, 1996.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

Recebido em: 27/05/2022

Aceito em: 28/11/2022