



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**DESCENDO A LADEIRA COM O BLOCO: FOTOGRAFANDO
O CARNAVAL CARIOCA COM UM SMARTPHONE**

CARLOS FILIPE LOURENÇO OPERTI

Rio de Janeiro

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**DESCENDO A LADEIRA COM O BLOCO: FOTOGRAFANDO
O CARNAVAL CARIOCA COM UM SMARTPHONE**

Projeto Prático submetido à Banca de
Graduação como requisito para obtenção do
diploma de Comunicação Social – Jornalismo.

CARLOS FILIPE LOURENÇO OPERTI

Orientadora: Profa. Dra. Alessandra de Falco

Rio de Janeiro

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

O61d Operti, Carlos Filipe Lourenço
Descendo a ladeira com o bloco: fotografando o carnaval carioca com um smartphone / Carlos Filipe Lourenço Operti. -- Rio de Janeiro, 2021.
43 f.

Orientadora: Alessandra de Falco.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Jornalismo, 2021.

1. Fotografia. 2. Smartphone. 3. Jornalismo móvel. I. de Falco, Alessandra, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia o Projeto Prático **Descendo a ladeira com o bloco: fotografando o carnaval carioca com um smartphone**, elaborado por Carlos Filipe Lourenço Operti.

Projeto Prático examinado:
Rio de Janeiro, no dia 22/11/2021

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Alessandra de Falco
Doutora em Educação pela UNICAMP
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos
Doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Eduardo Rangel Monteiro
Doutor em Artes pela UERJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Rio de Janeiro

2021

*Aos que me antecederam e me
tornaram o que sou hoje; e aos que
irão me suceder e me transformarão
no que serei amanhã.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família, em especial ao meu núcleo familiar e à minha família invisível. Todos aqueles que estão sempre ao meu lado e são meu pilar de sustentação, meu castelo sobre a rocha em meio às tempestades, e que não me deixam cair, não importa o tamanho da queda. Não sobra, mas também nunca falta.

À minha orientadora, por ter me acompanhado nessa enorme jornada ao longo de mais semestres do que eu gostaria, quando teve todas as justificativas para não o fazer. Pelas palavras de incentivo, pela preocupação constante, pela motivação, por acreditar na minha capacidade. Por me ouvir e compreender os meus demônios internos, e ter a força e a generosidade de compartilhar os seus, me permitindo confiar na Alessandra o tanto quanto eu confiava na Professora Doutora Alessandra de Falco. Sem você esse trabalho não teria saído.

A todos os professores da ECO, mas, especialmente, aos professores Dante Gastaldoni, Fernando Ewerton e William Braga. Certamente não imaginam, mas, em momentos difíceis, foram suas palavras pessoais de incentivo, orientação e motivação que me mantiveram decidido a seguir até o fim com o curso. Em especial ao professor Fernando Ewerton que, como coordenador, também cuidou para que eu me mantivesse tranquilo em relação às questões administrativas.

Aos amigos, Sophia, Bianca, Eduardo e Oswaldo. Próximos, distantes, presentes ou ausentes, porém sempre aqui.

E, por fim, à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Por não apenas ter me formado academicamente, mas, por ter formado, num sentido mais amplo, meu caráter, minha vida e minha família. Por ela passamos, ou estamos passando, como alunos, meu pai, meu irmão, uma irmã e uma sobrinha. Não apenas deu a meu pai um ofício, ainda como Universidade do Brasil, mas também o acolheu como profissional, já UFRJ, e dá a meus pais (e, por muitos anos, a nós filhos) a maior parte de seu sustento há 50 anos. Não deu a meu irmão um diploma, mas permitiu a ele os primeiros conhecimentos na profissão que o sustentou pelos últimos 30 anos. Fundão e Praia Vermelha são expressões que sempre estiveram no meu vocabulário e no meu coração, desde criança, quando tomava Coca-Cola nos *trailers* do CT e andava pelos laboratórios repletos de tubulações, instrumentos e mentes brilhantes do Instituto de Química. À Minerva, todo o meu respeito, carinho e admiração.

OPERTI, Carlos Filipe Lourenço. **Descendo a ladeira com o bloco: fotografando o carnaval carioca com um smartphone.** Orientadora: Alessandra de Falco. Trabalho de

conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

Tendo como ponto de partida um ensaio fotográfico produzido, editado e publicado na internet utilizando um *smartphone*, o trabalho tem por objetivo demonstrar a capacidade de produção de conteúdo criada com a concentração de recursos de mídia em um único aparelho portátil. Por se tratar de um projeto fotográfico, a abordagem teórica se concentra nos meandros da produção imagética, sob o prisma da portabilidade. O trabalho se divide em quatro partes: os elementos de inspiração para o projeto, a demonstração de como a fotografia se tornou portátil ao longo dos tempos, a descrição técnica do processo de produção e publicação do trabalho e o ensaio fotográfico reproduzido tal como publicado *online*.

Palavras-chave: fotografia; *smartphone*; jornalismo móvel

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	INSPIRAÇÃO	11
3	A FOTOGRAFIA, SUA PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO, DA CÂMARA ESCURA AOS SMARTPHONES	17
4	RELATÓRIO DE PRODUÇÃO	28
5	DESCENDO A LADEIRA COM O BLOCO	35
6	CONCLUSÃO	41
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43

1 INTRODUÇÃO

Quando chegou o momento de pensar na produção do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), ficou claro que haveria uma gama enorme de decisões, simples e complexas, a serem tomadas. Analisando retroativamente, foram cinco as decisões que fundamentaram a estrutura do projeto. A primeira decisão foi a de que deveria ser um trabalho prático fotográfico. A justificativa é simples: quando criança eu me encantava com as fotografias que via em livros e revistas, e comprei minha primeira câmera, uma *Yashica* compacta automática, de filme, aos 14 anos. Transformei meu encanto em *hobby*, fotografei família, amigos, aviões, eventos.

Aos 20, sem que eu tivesse considerado a fotografia e o jornalismo como meio de vida, uma oportunidade não esperada surgiu para unir as duas atividades e eu abracei. Peguei emprestada uma câmera SLR (*Single-Lens Reflex*, câmera *reflex*¹ de lente única ou monoreflex) Zenit DF300 também de filme, manual, com uma única lente de 50mm, e comecei a jornada que eu trilho até hoje. Aos 22 comprei minha primeira câmera SLR eletrônica automática, uma Nikon N90s, e um conjunto de lentes. Aos 24 a primeira Nikon SLR digital (DSLR).

A minha vida inteira estive envolvido com a aviação e, ao ingressar na vida profissional, mantive essa proximidade como meio de vida. Fotografo aviões e seus contextos. É o ambiente onde eu me sinto tranquilo para exercer a minha criatividade, onde as minhas referências estéticas estão mais ao alcance. E que eu decidi descartar na expectativa de alcançar um resultado calcado no frescor de ideias novas, puras, não viciadas. Trocar a facilidade pela originalidade.

Não quer dizer que eu não fosse capaz de desenvolver um trabalho original, com novas abordagens, dentro do meu campo de atuação. Porém, a segunda decisão foi sair da minha zona de conforto e explorar um campo ainda inexplorado por mim. Fora do meu ambiente, eu já fotografei animais de estimação, bandas, shows, paisagens, funcionários de empresa, entre outros e, em todas as ocasiões, o entusiasmo e a ansiedade de saber que eu

¹ A expressão *reflex* na sigla SLR significa, no idioma inglês, reflexo, e se refere ao sistema de espelho e prisma que permite ao fotógrafo enxergar pelo visor a imagem que passa através da lente, na posição correta. Ao apertar o disparador, o espelho se levanta e permite que a luz atinja o filme ou o sensor digital. (HEDGE COE, 2007)

consegui capturar aquele instante estavam lá. Dessa forma, qualquer que fosse o tema que eu viesse a escolher, esses sentimentos estariam presentes. Porque eu sou fotógrafo.

Definido o tipo de trabalho, um ensaio fotográfico, o assunto a ser abordado acabou surgindo por acaso. Em fevereiro de 2020, às voltas com a busca pelo tema adequado, uma amiga me convidou para pular o carnaval com ela e o namorado em alguns blocos pelo Rio de Janeiro. Poucos dias antes do combinado, fui tomado pela ideia de registrar a festa para o Trabalho de Conclusão de Curso. A expectativa de cores, formas e movimento pareceu especialmente sedutora, e a definição do equipamento a ser usado recaiu sobre o meu telefone celular. Foram, portanto, a terceira e quarta decisões que definiram o escopo final deste trabalho.

No meio tempo, pensei nos objetivos do curso de Jornalismo e imaginei que poderia acrescentar um contexto à realização das fotos. O fato dos aparelhos celulares serem, atualmente, onipresentes na prática e no consumo de conteúdo jornalístico gerou uma série de associações na minha cabeça, e o ensaio *Descendo a ladeira com o bloco* foi pensado para ser totalmente produzido com um *smartphone*, da captação das imagens a sua publicação *online*, passando pela seleção das fotografias e a pós-produção das mesmas. Essa, então, a quinta decisão.

Com uma ideia na cabeça e um celular na mão, fui refrescar a memória revendo ensaios e relendo autores para formar um argumento e preparar o olhar. Na aviação, o planejamento é uma etapa essencial de toda atividade e há muito eu trouxe esse conceito para a minha fotografia. Ainda que não se saiba o que vai acontecer, é preciso estar preparado para antecipar situações, movimentos e a dinâmica daquilo que se vai fotografar. Também testei inúmeros aplicativos de câmera e de edição de imagens para o celular, até decidir o que mais se adequava ao meu objetivo.

Ao cabo foram feitas 124 imagens em dois dias, peregrinando por três blocos diferentes. Como resultado final, 16 fotografias retratando o percurso de um dos blocos pelas ruas de Santa Teresa. Imagens que, pelo conjunto, me deixaram satisfeito e feliz em ter optado por uma abordagem que trilha um caminho bem diferente da minha trajetória dos últimos 20 anos.

2 INSPIRAÇÃO

Joe McNally, fotógrafo que produziu algumas imagens icônicas ao longo das últimas décadas do século XX e início do século XXI, notadamente para a revista *National Geographic*, fala o seguinte sobre ser fotógrafo:

É sobre o absoluto prazer de apertar o obturador... repetidamente! O doce som do obturador e a explosão que ocorre em sua cabeça e em seu coração quando você tira uma foto. A meta é a foto, você sabe. [...] É sobre seu olhar na câmera quando a luz pega na hora certa. [...] É sobre a coragem, a alegria e o terror de saber que você conseguiu pegar aquele instante. E depois dançar e pular por saber que você conseguiu. É sobre... o instante do clique. (MCNALLY, 2009, p. XIV)

Logo em seguida, no título do primeiro capítulo de *O Momento do Click*, ele sugere: “Leve sua câmera a um lugar diferente” (MCNALLY, 2009, p. 04). Essas duas premissas balizaram a decisão de seguir por um viés profundamente autoral e inédito (para mim) na produção do ensaio. A partir daí, busquei revisitar trabalhos que me dessem as referências mais importantes para apresentar o carnaval no seu melhor. Rogério Reis² (Figuras 1 e 2) e Claudio Edinger³ (Figuras 3 e 4) possuem trabalhos essenciais e foram as principais fontes das quais eu bebi.

O trabalho dos dois tem diferenças e intersecções. Em *NA LONA*, Reis levou para a rua, ao longo de 14 carnavais, um recurso utilizado desde os primórdios da fotografia e geralmente restrito ao ambiente controlado dos estúdios fotográficos: um fundo liso. Com a lona cinza estendida em um local fixo, ele escolhia os foliões que seriam fotografados, sozinhos, em duplas ou em grupos, e os isolava do resto da massa carnavalesca, tornando-os únicos. Na introdução do seu livro *Na Lona* (2001), ele sintetiza: “A lona é a cortina entre o excesso e o que de fato quero ver”⁴. Já Edinger, ao contrário, no seu livro *Carnaval* (1996), que reúne imagens do carnaval de rua pelo Brasil, transita entre mostrar as nuances da multidão indistinta e destacar personagens mantendo o contexto do ambiente em seu entorno.

² Fotojornalista e fotodocumentarista, descobriu a fotografia nos anos 70. Formado em Comunicação Social pela Universidade Gama Filho, trabalhou para *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *VEJA*. Seus principais trabalhos dialogam com questões urbanas da cidade do Rio de Janeiro.

³ Começou a fotografar no início dos anos 70. Em 1976 mudou-se para Nova York e dedicou-se à fotografia documental. Trabalhou para *Time*, *Newsweek*, *Life*, entre outras, e publicou 20 livros fotográficos.

⁴ Retirado do website da *Galeria Zoom de Fotografia de Paraty*. Disponível em: <<http://galeriazoom.com/exposicao/carnaval-na-lona/>>. Acesso em: 26 jan. 2021.

Ambos registraram para a posteridade os anônimos do carnaval, tal qual celebridades que desfilam pela efemeridade dos dias de folia, convergindo suas ideias ao estreitar a relação entre fotógrafo e fotografado. Ao colocarem suas câmeras à disposição, estimulam nos fotografados a expressão que vai representá-los naquele momento congelado, a fundação da própria natureza da fotografia, segundo Barthes (1984, p. 117):

Eu podia dizer isso de outro modo: o que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (a gota de leite de H.D Edgerton) sempre houve pose, pois a pose não é aqui a atitude alvo, nem mesmo a técnica do Operator, mas o termo de uma “intenção de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se tornou imóvel diante do olho.

Os dois utilizam, de formas distintas, a linguagem do retrato como recurso narrativo, criando relações de poder, como afirma Bastos (apud PADILHA, 2016, p. 14):

Observo o portrait fotográfico no limiar da criação onde se estabelecem relações de troca, de poder. Relações de espera do tempo do outro, ou da imposição do tempo próprio. Espera do silêncio, do vazio, ou imposição do movimento e da pose. Decisões sobre os gestos, o corpo, a roupa, a composição do cenário e figurino, a articulação dos objetos/signos. Perceber o grande teatro que é o portrait. Momento de espelho, em que estamos sendo vistos pelo olhar do outro. Em que o outro nos vê com toda a complexidade de sua vivência, desejos, frustrações, etc. Momento de sutileza, de pânico de exposição para alguns. De deleite em exhibir-se, para outros. Momento de se respirar para alguns, ou de tremer, para outros.

Foram dessas referências que eu me imbuí para buscar o detalhe no meio da indistinção da massa confusa de corpos e adereços, e também a confusão que torna essa massa um conjunto coeso de humanos reunidos com um mesmo propósito essencial.

Figura 1 - Imagem da série *NA LONA*, de Rogério Reis



Fonte: Website do fotógrafo Rogério Reis⁵

⁵ Disponível em: <<https://www.rogerioreis.com.br/na-lona>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Figura 2 - Imagem da série *NA LONA*, de Rogério Reis



Fonte: Website do fotógrafo Rogério Reis⁶

⁶ Disponível em: <<https://www.rogerioreis.com.br/na-lona>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Figura 3 - Imagem da série *CARNAVAL*, de Claudio Edinger



Fonte: website do fotógrafo Claudio Edinger⁷

⁷ Disponível em:
<<https://www.claudioedinger.com/gallery.html?loopTrack=1&folio=Galleries&gallery=Carnaval>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Figura 4 - Imagem da série *CARNAVAL*, de Claudio Edinger



Fonte: website do fotógrafo Claudio Edinger⁸

⁸ Disponível em:
<<https://www.claudioedinger.com/gallery.html?loopTrack=1&folio=Galleries&gallery=Carnaval>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

3 A FOTOGRAFIA, SUA PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO, DA CÂMARA ESCURA AOS SMARTPHONES

Para proveito da discussão proposta neste capítulo, delimita-se o debate ao conceito de fotografia como registro. Desde que a fotografia surgiu como técnica e tecnologia, são constantes as discussões sobre seu papel como arte - ou, até, substituta da arte clássica -, mas o grande motor de seu próprio desenvolvimento foi a capacidade de registrar o mundo, a vida e a sociedade em traços fiéis. As fotografias simples, do dia a dia, constituem a vasta maioria da produção fotográfica do século XX (ZUROMSKIS, 2020).

Quando surgiu o *Instagram*, o aplicativo para dispositivos móveis dedicado a produção e edição de fotos e publicação em rede social própria, tudo em um único ambiente, no início dos anos 2010, ele revolucionou a forma como passamos a nos relacionar com a fotografia. Se antes dependia-se de uma câmera digital ou *scanner* e um computador para publicar imagens online, naquele momento, valendo-se da recente popularização dos *smartphones* com câmera, o aplicativo protagonizou a convergência entre fotografia, mobilidade, telecomunicação e redes digitais (SILVA JUNIOR, 2012).

Essa convergência estava associada a uma proposta de compartilhamento do cotidiano, dos momentos, comuns ou não, em tempo real, ao mesmo tempo em que aconteciam e a partir de qualquer lugar (SILVA JUNIOR, 2012). Hoje, em 2021, assoberbados pela torrente de fotografias que nos alcançam por todos os lados no ambiente online, podemos pensar que esse fenômeno, a apresentação da vida pessoal em imagens, tem origem recente, pela facilidade de acesso que temos ao nosso alcance, a qualquer hora e em qualquer lugar. A evasão de privacidade proporcionada pelas redes sociais, pela vida *online* em geral, gera um volume de informações impossível de mensurar, de forma que, na comparação, os parâmetros de outras épocas se tornam tão apequenados que parecem irrelevantes.

O que também pode suscitar essa ideia é o fato de que a instantaneidade iniciada com o *Instagram* foi sim uma quebra de paradigma, porém, na mudança da abordagem da sociedade com relação a fotografia. Segundo Negri:

A fotografia não mais se dirige a um passado. Ela anuncia um tempo presente. Não se trata mais de um “isso já aconteceu”, mas de um “isso está acontecendo”; ela relaciona-se menos com aquilo que permanece e mais com o que está em contínuo movimento, [...]. Se antes a fotografia imobilizava o tempo para nele se perpetuar, agora ela se insere no fluxo escorregadio do próprio tempo contemporâneo - e nele se perde. (NEGRI, 2015, p. 06)

Essa mudança de lógica passa pelo papel do desenvolvimento da tecnologia digital no estímulo à prática do ato de fotografar pelo cidadão comum. Porém, antes do *Instagram*, outras redes sociais já se valiam dessa relação com a imagem, potencializada com a popularização das câmeras digitais no início dos anos 2000. O próprio *Facebook*, hoje proprietário do *Instagram*, tem na publicação de fotos uma das suas âncoras. Antes dele, em meados da primeira década do século XXI, *Flickr* e *Fotolog* se tornaram os dois *sites* de compartilhamento de imagens mais populares do mundo, estando entre os embriões das redes sociais que conhecemos hoje.

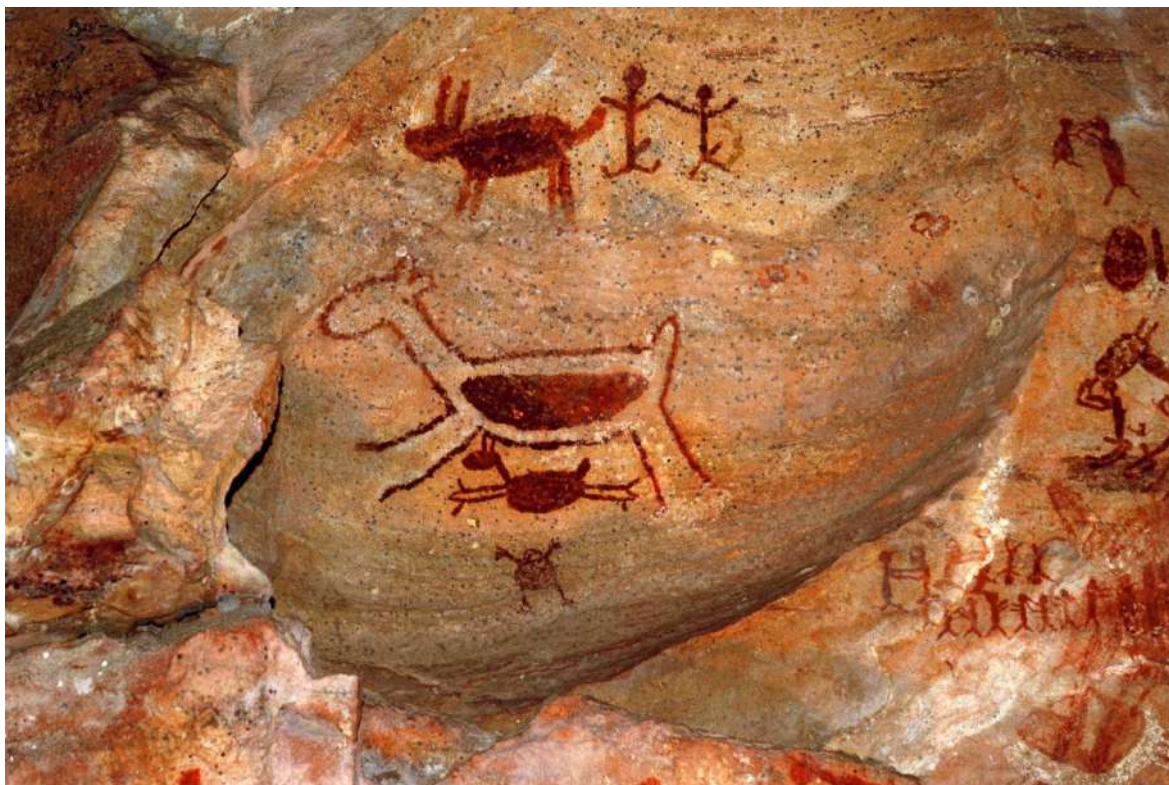
No caso do *Flickr*, na época era uma das redes sociais mais populares, um lugar onde fotógrafos amadores e profissionais compartilhavam memórias, gostos, histórias, identidades, coleções e a vida comum, construindo um ambiente de troca de experiências de forma colaborativa (MURRAY, 2008). Ainda assim, o ponto de partida continua longe, pois se a evolução da tecnologia instiga a vontade das pessoas, ela também encontra nessa vontade um motor para o constante aprimoramento.

Aqui é preciso pontuar que, ampliando o escopo da observação que Jurgenson (2019) fez para as suas conclusões particulares, o acesso ao uso, tanto da fotografia ao longo de sua história quanto das redes sociais, está associado aos recortes demográficos definidos por aspectos econômicos, culturais, geográficos e outras variáveis. Nos acostumamos a imaginar, influenciados pela realidade disponível na nossa bolha social, que essas tecnologias são universais, quando na verdade elas falham em atingir uma parcela de cidadãos que estão à margem dos avanços tecnológicos. Portanto, as argumentações produzidas neste trabalho são válidas para uma parte da população mundial que, apesar de ser significativamente relevante, não representa a totalidade dos habitantes do planeta.

De fato, manifestar os próprios pensamentos é um comportamento que vai muito mais longe na linha do tempo da história da humanidade. Utilizar ferramentas para representar visualmente o mundo ao seu redor, como uma forma de comunicação perene e de perpetuação da sua existência, é uma capacidade humana presente desde a gênese da espécie, e desenvolvida mais notadamente com a emergência do *Homo sapiens*. De Lascaux

à Serra da Capivara, abundam pinturas de cenas cotidianas, festivas, sagradas, interpretações artísticas e abstratas da vida, pensamentos e crenças dos nossos antepassados, gravadas em pedra para a posteridade, há dezenas de milhares de anos (OLIVEIRA *et al.*, 2013).

Figura 5 – Pintura rupestre em rocha da Serra da Capivara



Fonte: Website Ensinar História⁹

Porém, não é apenas uma capacidade, expressar visualmente a vida ao seu redor é uma vontade inerente ao espírito humano. Deixar como legado para a posteridade aquilo que enxergam e interpretam é um desejo que move indivíduos na busca por formas cada vez mais eficientes de registrar suas visões e conceitos e manter esses registros ao alcance por mais tempo.

Até chegar à fotografia - talvez a forma de registro imagético instantâneo que entregue a maior fidelidade com a realidade - o homem saiu dos desenhos em pedra e outros meios e passou por movimentos técnicos e artísticos dedicados às várias formas de desenho e pintura. Porém, a produção dessas obras, pelas características dos meios utilizados como suporte e pelas capacidades de seus autores, ou não eram amplamente acessíveis, ou eram

⁹ Disponível em: <<https://ensinarhistoria.com.br/pre-historia-do-brasil-parte-2/>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

de difícil realização, ou demandavam tempo (variando de acordo com o nível de detalhes), ou ainda um misto das situações anteriores. Mais ainda, reproduzir com fidelidade uma obra era tarefa complexa, às vezes impossível. Ficaram para a posteridade, em grande parte, como obras únicas.

No final do século XVIII, uma florescente classe média europeia desejava retratos e imagens decorativas numa medida sem precedentes, e sem os altos custos das obras de artistas estabelecidos, estimulando a busca por técnicas que facilitassem o trabalho de reprodução de obras de arte nas quantidades que atendessem a demanda crescente. Essa corrida levou ao desenvolvimento de um sem número de técnicas e artefatos, como, por exemplo, a litografia e aparelhos mecânicos que, através de alavancas conectadas, “copiavam” os movimentos do artista e faziam a reprodução em outro suporte. Todos eles exigiam cada vez menos habilidades artísticas, favorecendo a participação de amadores. Porém, ainda assim, era necessário pelo menos uma noção de desenho e, mesmo aos mais habilidosos, faltava a perfeição na reprodução do mundo como nós o vemos, que é impossível de alcançar pela ação do homem com seus pincéis (NEWHALL, 1949).

O desenvolvimento da fotografia tornou essa perfeição possível ao reunir, num único invento, algumas descobertas feitas ao longo de mais de 2000 anos. Como define Silva (2015b, p. 151), a fotografia “[...] é uma síntese de várias observações e inventos feitos em momentos distintos”. Inúmeros indivíduos, no decorrer da história, identificaram, idealizaram, projetaram, testaram e desenvolveram uma série de fenômenos, conceitos, métodos, dispositivos e processos, uns bebendo na fonte do conhecimento produzido pelos que vieram antes. E, em distintos momentos, trabalhando contemporaneamente (ou quase isso), com objetivos semelhantes, e sem saber da existência do trabalho dos outros. Nas palavras de Peter Galassi (1981, p. 11, tradução nossa)¹⁰:

Ninguém propôs que a invenção da fotografia foi um engano ou um lampejo isolado de genialidade. A maioria dos estudos modernos sobre os inventores individuais tratam suas carreiras como representativas, ao invés de idiossincráticas, e mesmo as mais sucintas histórias técnicas reconhecem implicitamente que a fotografia foi um produto de tradições compartilhadas e aspirações.

¹⁰ No original: “No one has proposed that the invention of photography was a mistake or an isolated flash of genius. Most modern studies of the individual inventors treat their careers as representative rather than idiosyncratic, and even the driest technical histories implicitly acknowledge that photography was a product of shared traditions and aspirations”.

Analisando a etimologia da palavra fotografia, ela é composta por dois vocábulos cujas origens estão no idioma grego: foto, derivação de *photos*, que significa luz; e grafia, derivação de *graphos*, que significa escrever, registrar, desenhar ou pintar¹¹. Na expressão popular, a fotografia é o ato de “escrever com a luz”. E, analisando o significado da palavra escrever, entre suas inúmeras definições encontramos: fixar em; gravar¹². Essas definições revelam, na teoria, aquilo que a princípio é o óbvio: só existe fotografia quando a luz marca, registra, grava, de forma permanente, um meio, um suporte, um elemento qualquer.

Quando Louis-Jacques-Mandé Daguerre apresentou o seu *Daguerreótipo*, em 1839, ele era simplesmente a reunião de dois princípios científicos já conhecidos (GALASSI, 1981). O primeiro deles era o conceito da *camera obscura*, ou câmara escura. Ele foi assim definido em uma descrição publicada em 1558 pelo cientista napolitano Giovanni Baptista Della Porta:

Esta câmara era um quarto estanque à luz, possuía um orifício de um lado e a parede a sua frente pintada de branco. Quando um objeto era posto diante do orifício, do lado de fora do compartimento, sua imagem era projetada invertida sobre a parede branca. Alguns, na tentativa de melhorar a qualidade da imagem projetada, diminuía o tamanho do orifício, mas a imagem escurecia proporcionalmente, tornando-se quase impossível ao artista identificá-la. (SILVA, 2015b, p.151)

As principais características desse fenômeno físico foram identificadas e registradas por Mo Ti, na China, no século V antes de Cristo, ao observar que os raios de luz refletidos em um objeto e passando por um pequeno orifício, para dentro de um recinto escuro, produzem uma imagem exata, porém invertida, do objeto; por Aristóteles, no século seguinte, que durante um eclipse solar observou que os raios de luz do sol, ao passarem pelas aberturas entre a folhagem de uma árvore, projetavam a imagem do eclipse em um local de sombra no chão; e, no século X depois de Cristo, pelo intelectual árabe Abu 'Ali al-Hasan

¹¹ Dicionário Michaelis Online e Oxford Reference. Disponíveis em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fotografia/>> e <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100324562>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

¹² Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=escrever>>. Acesso em 19 fev. 2021.

ibn al-Haytham, que identificou a relação inversamente proporcional entre o tamanho do orifício e a nitidez da imagem produzida (ROSENBLUM, 1997).

O momento exato em que isso se materializou na construção da primeira *camera obscura* não é possível precisar, mas, no século XVI, ela já era popular entre cientistas, artistas e mágicos. Entre outras aplicações, artistas usavam como auxílio na confecção de desenhos e pinturas, e, no século XVII já era considerada uma ferramenta necessária para o trabalho (ROSENBLUM, 1997). Como consequência, o instrumento foi sendo amplamente aperfeiçoado e, ainda no século XVI, Daniel Barbaro demonstrou que ao substituir o orifício por uma lente, a imagem projetada ficava mais clara e nítida.

Gradativamente ele foi reduzido de tamanho para versões que podiam ser desmontadas e carregadas para qualquer lugar, até que, nos séculos XVII e XVIII, uma caixa de 60 cm¹³ foi adaptada com uma lente e, na extremidade oposta a ela (ou acima, com o auxílio de um espelho posicionado a 45°), um vidro fosco permitia que a imagem fosse visualizada pelo lado de fora da câmara, sendo chamada de *camera lucida* (NEWHALL, 1949). Estava nascendo o equipamento fotográfico.

O segundo princípio era químico. Já se sabia que algumas substâncias eram afetadas pela ação da luz. Porém, em princípios do século XVIII, ao realizar um experimento, o professor alemão Johann Schulze descobriu, não intencionalmente, que o nitrato de prata ficava escuro ao ser exposto à luz solar (ROSENBLUM, 1997), ao combinar giz, ácido nítrico e prata em uma garrafa e colocar ao sol. Ele definiu que o efeito se dava pela ação da luz ao, posteriormente, expor o composto à chama, garantindo que não era o calor do sol que provocava a reação e, portanto, estabelecendo uma relação de causa e efeito cientificamente validável (NEWHALL, 1949).

Apesar de ter sido o primeiro a identificar o processo em bases científicas, ele não estava sozinho nessa busca. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, nomes como Thomas Wedgwood, Joseph-Nicéphore Niépce e seu irmão Claude, William Henry Fox Talbot, além do próprio Daguerre, dentre inúmeros outros, disputaram uma corrida cujo grande objetivo era capturar em um suporte e tornar permanentes as representações do universo físico. No decorrer desse tempo, dezenas, talvez centenas de técnicas foram desenvolvidas para tornar a fotografia um objeto perene e reproduzível, cada uma com suas vantagens e desvantagens,

¹³ No original: “a two-foot box”.

e aperfeiçoadas de acordo com as experiências vivenciadas pelos fotógrafos de então (ROSENBLUM, 1997).

Placas de cobre, papéis de variadas constituições, placas de vidro, emulsões de materiais como, por exemplo, betume, associados aos compostos de prata e químicos para a “revelação”, foram combinações exaustivamente testadas, algumas logo abandonadas e outras ainda permanecendo por algum tempo como opções viáveis para a fixação e conservação das imagens. Porém, no momento em que essas técnicas estavam se consolidando, na segunda metade do século XIX, elas eram processos complexos que demandavam conhecimento e habilidade para o manuseio das mídias nas câmeras e seu posterior processamento com produtos químicos em laboratórios para a fixação das imagens. Ainda que as câmeras e os próprios laboratórios estivessem se tornando mais portáteis, não era uma atividade simplória (ROSENBLUM, 1997).

Quando os processos de emulsões úmidas começaram a ser substituídos pelas placas de emulsões secas, mais estáveis e fáceis de manusear, a fotografia já era um negócio estabelecido. Mas ainda faltava o salto que resultaria na sua verdadeira popularização. E, dessa vez, ele veio da cabeça de um único homem. George Eastman, que em 1879 começou a fabricar e aperfeiçoar placas secas nos Estados Unidos, concebeu a ideia que permitiu à fotografia se livrar do peso e volume que restringiam a sua utilização e atingir a portabilidade necessária para se tornar universal: o filme de rolo (EDER, 1978).

O filme como conhecemos hoje (ou, pelo menos, alguns de nós), uma gelatina de sais de prata, seca, aplicada a uma tira de acetato de celulose ou similar, enrolado no interior de um receptáculo, foi a quebra de paradigma necessária para alavancar a fotografia ao status de uma atividade corriqueira já em fins do século XIX. Inicialmente, Eastman produzia os filmes e seus receptáculos para câmeras de outros fabricantes. Até 1888, quando a fábrica produziu a sua primeira câmera de mão com o sistema de filme de rolo e ele patenteou o nome KODAK. O resto é história (EDER, 1978).

A Kodak No.1 era uma câmera em formato de caixa, desenhada para ser leve e simples de operar, barata, e que dispensava habilidades e equipamentos para a revelação das 100 exposições que o rolo de filme carregava (EDER, 1978). Sua publicidade dizia “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”¹⁴. Isso significava que, por 25 dólares, a pessoa adquiriria um equipamento que demandava apenas o apertar de um botão para fazer fotos. E, por outros

¹⁴ No original: “You press the button, we do the rest”.

10 dólares mais o valor do envio, a câmera inteira era enviada para o laboratório da Kodak em Rochester, no estado de Nova York, e alguns dias depois retornada com um novo rolo de filme e as 100 fotos impressas em formato circular, com aproximadamente 6,5cm de diâmetro. Essa câmera, simples e barata, foi a gênese do processo de difusão da fotografia na sociedade. Nos anos seguintes novos modelos foram lançados, com maior ou menor sucesso, buscando a fórmula ideal entre simplicidade, preço baixo e reconhecimento da marca, até o lançamento da câmera Brownie, em 1900, que catapultou o nome Kodak de vez no imaginário popular (OLIVIER, 2014).

O nome Brownie não foi por acaso. Esse era também o nome de um personagem de livros infantis famoso nos Estados Unidos. Não era a primeira câmera Kodak destinada a crianças, mas foi a que atingiu esse objetivo de forma única e além. Uma pequena caixa preta, comercializada a 1 dólar, com um cartucho removível de filme com seis exposições (que eram reveladas a 40 centavos de dólar), e a mesma simplicidade da Kodak No. 1 – apontar e apertar o botão –, a Brownie vendeu imediatamente 5.000 unidades, o que a sua irmã mais velha levou nove meses para conseguir. Em um ano, 150 mil unidades haviam sido vendidas no mundo inteiro (EDER, 1978; OLIVIER, 2014).

Mais do que o caráter técnico ou comercial, o grande paradigma da Brownie foi a democratização e massificação da fotografia. Ao longo de 60 anos, mais de 200 modelos da Brownie foram produzidos. Muitos dos maiores fotógrafos do século XX, como Henri Cartier-Bresson e Ansel Adams, aprenderam a fotografar com uma Brownie. Era a câmera para todos, e conduziu uma revolução na forma como a sociedade via a si mesmo, contando as histórias domésticas, da vida diária, o corriqueiro, de mulheres, de crianças, que nunca tiveram espaço antes nas páginas oficiais (OLIVIER, 2014).

O advento da fotografia, por si só, trouxe mudanças sociais profundas no modo como os indivíduos enxergam a si próprios, aos outros e ao mundo, da mesma forma que o advento das recentes tecnologias sociais afetou o nosso entendimento sobre visibilidade, privacidade, memória e outros conceitos que antes eram solidamente estabelecidos (JURGENSON, 2019). Sua democratização e massificação pavimentaram essas mudanças no consciente coletivo pelos 100 anos seguintes.

Figura 6 – Anúncio da câmera Kodak Brownie em 1900

EASTMAN KODAK CO^S BROWNIE CAMERA \$1

The Brownie Camera
makes pictures 2 1/4 x 2 1/4 inches. Loads in daylight with our six exposure film cartridges, and is so simple that it can be easily

Operated by any School Boy or Girl.

Fitted with fine Meniscus lenses and our improved rotary shutter for snap shots or time exposures. Strongly made, covered with imitation leather, has nicked fittings and produces the best results.

Forty-four-page booklet giving full directions for operating the camera, together with chapters on "Snap Shots," "Time Exposures," "Flash Lights," "Developing" and "Printing," free with every instrument.

Brownie Camera,	for 2 1/4 x 2 1/4 pictures	. . . \$1.00
Transparent-Film Cartridge,	6 exposures, 2 1/4 x 2 1/415
Paper-Film Cartridge,	6 exposures, 2 1/4 x 2 1/410
Brownie Developing and Printing Outfit	25



THE BROWNIE CAMERA CLUB OF AMERICA

EVERY boy and girl under sixteen years of age should join the Brownie Camera Club of America. Fifty Kodaks, valued at over \$500.00, will be given to members of the club as prizes for the best pictures made with the Brownie Cameras, and every member of the club will be given a copy of our Photographic Art Brochure. No initiation fees or dues if you own a Brownie. Ask your dealer or write us for a Brownie Camera Club Constitution.



Send a dollar to your local Kodak dealer for a Brownie Camera. If there is no Kodak dealer in your town, send us a dollar and we will ship the camera promptly.

Eastman Kodak Co., Rochester, N. Y.

Fonte: Website do Public Broadcasting Service - PBS¹⁵

¹⁵ Disponível em: <<https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/early-eastman-kodak-ads/>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

Apesar do sucesso das câmeras, o negócio da Kodak eram os filmes (OLIVIER, 2014). Os equipamentos eram produzidos para serem baratos e de fácil uso, de forma que o consumo de filmes – produto em que Eastman de fato investia no desenvolvimento tecnológico (EDER, 1978) – fosse abundante. E para estimular a prática da fotografia e manter seu mercado aquecido, a Kodak manteve, ao longo de todo o século XX, uma profícua produção publicitária que, além dos anúncios em si, também contava com um ecossistema de livros, periódicos, clubes fotográficos, concursos e outros diversos recursos (OLIVIER, 2014) que foram responsáveis por moldar a percepção da sociedade americana – e, em grande parte, também no resto do mundo – em como registrar, organizar, apresentar e lembrar sua vida privada através da fotografia (WEST, 2000).

Como afirma Jurgenson (2019), o desejo pela vida na sua forma documentada é o que alimenta o desejo pela fotografia – e, atualmente, pelas mídias sociais. Dessa forma, a Kodak criou um novo tipo de desejo e ensinou fotógrafos amadores a capturar suas experiências e memórias como objetos de nostalgia, a atrelar suas lembranças de vida a momentos de prazer e felicidade. Mesmo no início, no final do século XIX e início do século XX, suas campanhas já eram centradas em cinco temas primários: lazer, infância (principalmente brinquedos), moda, antiguidades e narrativas (WEST, 2000). Soa familiar? E, não apenas incentivavam o ato de fotografar, mas, tão importante quanto, estimulavam o compartilhamento das fotos, vendendo álbuns onde era possível organizar as recordações de uma maneira prática para apresentar socialmente (JURGENSON, 2019).

Como abordado no início deste capítulo, o desejo de registrar e compartilhar a realidade do mundo ao redor não é um produto da última década, nem do último século, mas um sentimento tão antigo quanto a própria existência do ser humano como indivíduo. Cada geração da humanidade pode ser, também, dividida pelas formas como ela se expressava nessa busca por permanência e continuidade. Cada salto tecnológico que gera mudanças drásticas na forma de se expressar, também traz consigo os questionamentos sobre como essa tecnologia afeta a vida em sociedade. Mídias sociais e *smartphones*, o grande salto vivenciado no momento histórico da última década, fornecem uma visão documental do contemporâneo, do hoje, mais do que o ontem, enquanto o conteúdo perde importância em favor do meio em que ele circula (JURGENSON, 2019).

O *smartphone* como aparato fotográfico e de compartilhamento é, conceitualmente, fruto de mais de 100 anos de formação do pensamento coletivo sobre como a sociedade olha para a vida pública e privada, muito mais do que o seu desenvolvimento tecnológico em si.

A sua evolução técnica foi impulsionada pela chegada das mídias sociais, e o inverso também é verdadeiro. George Eastman certa vez escreveu sobre um futuro em que “crianças serão ensinadas a revelar [filme] antes de aprenderem a andar, e adultos – ao invés de tentarem escrever palavras – irão simplesmente apresentar uma fotografia e a linguagem se tornará obsoleta” (OLIVIER, 2014, tradução nossa¹⁶). Hoje todo cidadão que porta um *smartphone* com câmera é um fotógrafo em potencial, e crianças aprendem a manusear as novas tecnologias antes mesmo das primeiras frases formadas, como Eastman e a Kodak desejavam em 1900, porém não na forma que visualizavam.

¹⁶ No original: “children will be taught to develop [film] before they learn to walk, and grown-up people – instead of trying word painting – will merely hand out a photograph and language will become obsolete”.

4 RELATÓRIO DE PRODUÇÃO

Optar por usar o *smartphone* como plataforma de produção foi uma decisão pragmática que teve como grandes fatores influenciadores a segurança e a mobilidade. Portar uma câmera SLR, digital ou não, em qualquer ambiente é um comportamento que atrai atenções. No meio de uma multidão de centenas ou milhares de pessoas, pode atrair as atenções erradas. Um celular, que cabe no bolso, pode ser rapidamente disfarçado e tirado de vista, sem manobras complexas. Ao mesmo tempo, carregar a câmera afeta, mesmo que minimamente, a sua liberdade de movimentos, enquanto o celular não ocupará suas mãos em caso de necessidade.

Dito isso, sair para fotografar sem o equipamento ao qual você está acostumado é uma situação que não costuma agradar aos fotógrafos, eu inclusive. Resignei-me abraçando a proposta de sair da minha zona de conforto em todos os sentidos, e a um aforismo que habita os debates entre fotógrafos desde tempos imemoriais e pode ser expressado de várias formas, mas, em resumo, contempla a noção de que o equipamento não faz o fotógrafo. Nas palavras do fotógrafo Chase Jarvis, a melhor câmera é aquela que você tem¹⁷. Tecnologias facilitam a produção fotográfica, mas são apenas ferramentas. Os princípios básicos da fotografia permanecem os mesmos, e cabe ao fotógrafo fazer uso de sua experiência para definir as escolhas no processo criativo, que vão proporcionar uma boa foto (HEDGE COE, 2007).

O saber fotográfico também implica em entender as limitações do seu equipamento e conseguir trabalhar com elas. Deixando claro que limitações não significam, necessariamente, qualidade ruim, mas, parâmetros menos flexíveis do que em outros equipamentos. E aqui eu me permito confessar: trata-se também de orgulho. Dado que o ego artístico do fotógrafo é geralmente elevadíssimo, conseguir bons resultados com qualquer equipamento é ponto de honra. Eu queria fazer o melhor com um equipamento limitado. E, por limitado, entenda-se que é em comparação ao aparato que um fotógrafo geralmente usa, considerando o modelo usado no trabalho aqui apresentado.

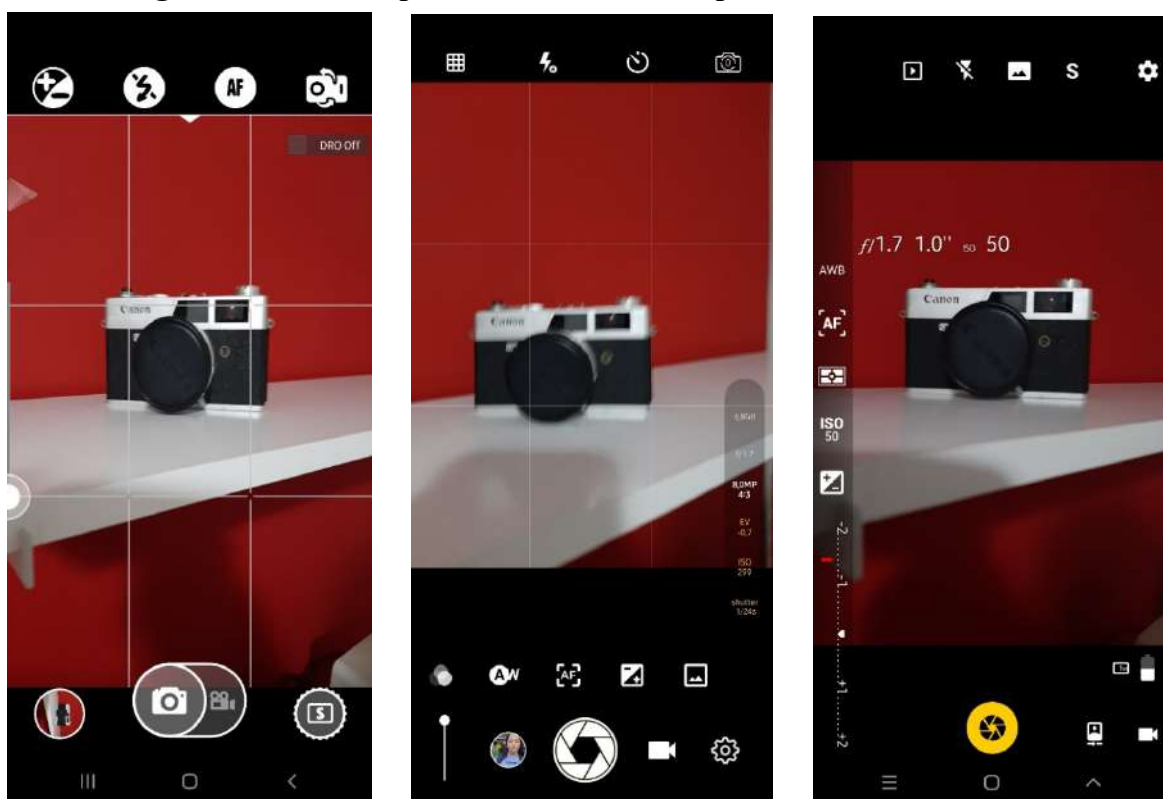
Nesse caso, um *smartphone* Samsung Galaxy A50, adquirido pouco mais de dois meses antes, rodando o sistema operacional *Android*, e com cuja câmera eu ainda estava me familiarizando, estudando o seu envelope de operação tanto em relação às funções quanto

¹⁷ Título de um dos seus livros. Do original: “The best camera is the one that’s with you: Iphone Photography” (New Riders Publishing, 2009)

em relação à qualidade da imagem e os limites do sensor para gerar uma boa fotografia. Sua câmera principal utiliza um sensor de 25 megapixels, com uma lente grande angular padrão de 26mm equivalentes e abertura $f/1.7$, uma lente ultra angular de 13mm equivalentes e abertura $f/2.2$ (reduzindo a resolução do sensor para 8 megapixels), e um sensor de profundidade de campo de 5 megapixels com uma lente de abertura $f/2.2$ ¹⁸. Em sua resolução máxima, a câmera gera um arquivo no formato *JPG* com dimensões de 5774 x 4330 pixels¹⁹.

Para controlar a câmera, existe uma variedade enorme de aplicativos disponíveis, gratuitos e pagos, além do que a própria fabricante disponibiliza no aparelho. Desejando ter mais controle sobre os parâmetros da câmera, eu decidi instalar e testar cinco aplicativos que permitiam os ajustes de velocidade de obturação e abertura da lente. Foram eles: A Better Camera (Figura 7), Manual Cam (Figura 8), Camera FV-5 Lite (Figura 9), HedgeCam 2 (Figura 10) e Open Camera (Figura 11).

Figuras 7, 8 e 9 - Impressões das telas dos aplicativos testados

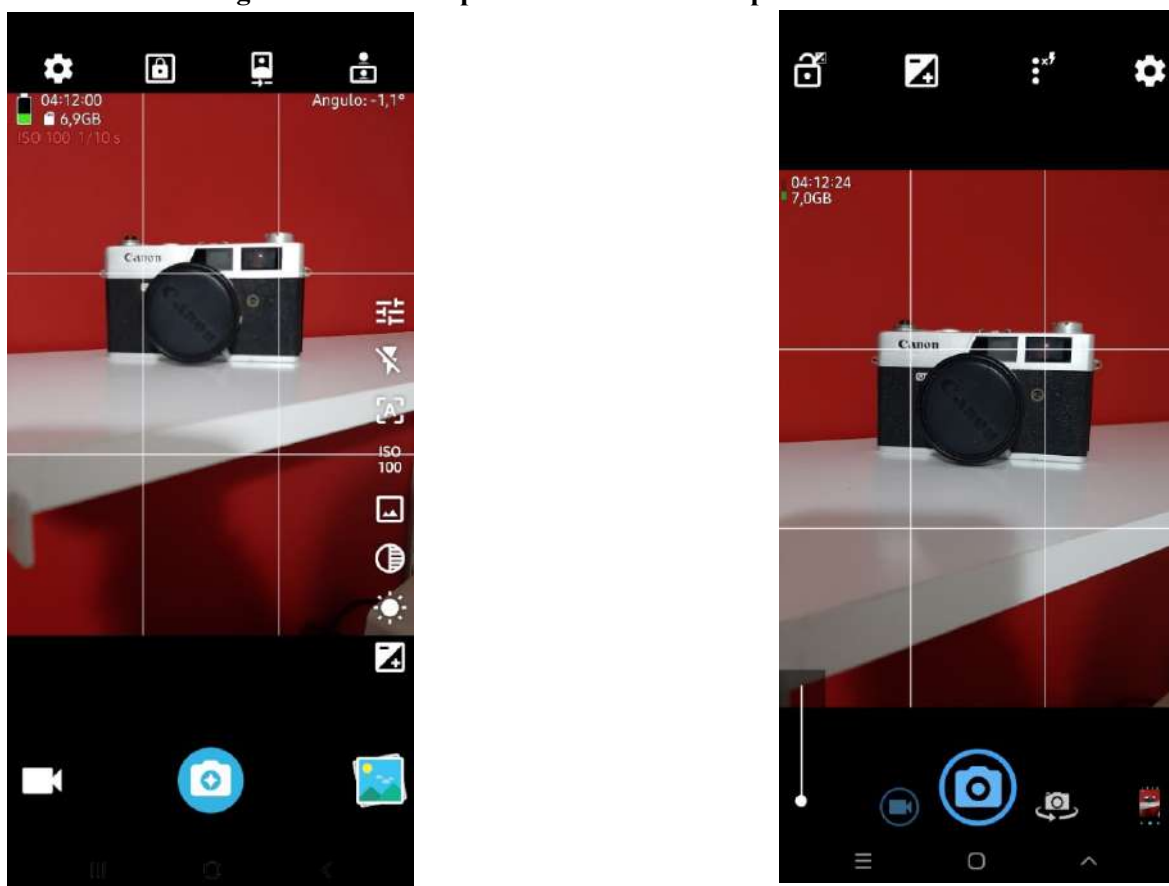


Fonte: Elaboração do autor.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.dxomark.com/samsung-galaxy-a50-camera-review/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.tudocelular.com/Samsung/fichas-tecnicas/n5315/Samsung-Galaxy-A50.html>>. Acesso em: 30 set. 2021.

Figuras 10 e 11 - Impressões das telas dos aplicativos testados



Fonte: Elaboração do autor.

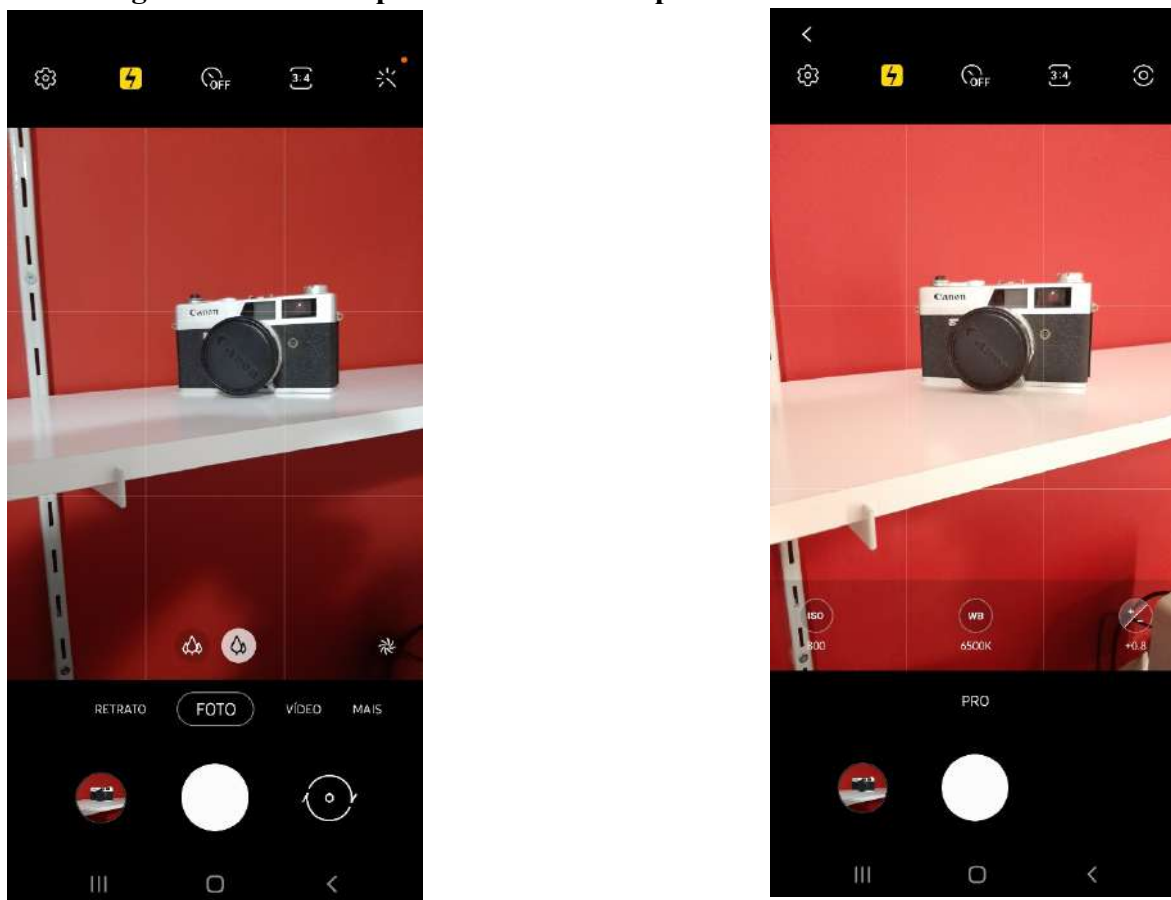
Nenhum deles funcionou a contento ou atendeu as expectativas, seja por certa incompatibilidade com o aparelho, seja por exigência do fotógrafo. Como resultado, optei por utilizar o aplicativo original do celular, com o qual eu já estava um pouco mais familiarizado e atendia aos propósitos, desde que observados alguns limites. Porém, nada que impedisse a realização das fotos.

De fato, o aplicativo oferecido com o aparelho possui dois modos de operação, um totalmente automático (Figura 12), e um modo PRO (Figura 13), que permite ao usuário controlar alguns parâmetros de operação. Mesmo no modo automático, ele ainda oferece um controle rudimentar de exposição, em que você toca na tela para fazer aparecer um ícone de uma lâmpada, e deslizando-o para os lados você deixa a imagem mais clara ou mais escura. No modo PRO, ele permite escolher o ISO, podendo ajustar nos valores de 100, 200, 400 e 800. É possível definir a temperatura de cor em valores que vão de 2300K a 10000K. E, por fim, um controle da exposição mais amplo que o do modo automático. Ainda, em ambos os

modos, quando você aponta a câmera para uma área mais clara ou mais escura e toca na tela, ele automaticamente ajusta a exposição para equilibrar a luminosidade.

Com esse nível de controle já era possível produzir imagens com maiores possibilidades criativas, sem depender tanto do poder de decisão do processador do celular. Isso é importante na hora em que é necessário subverter o “ajuste perfeito” para alcançar um resultado diferente.

Figuras 12 e 13 - Impressões da tela do aplicativo nativo da câmera



Fonte: Elaboração do autor.

O primeiro dia no meio do carnaval foi de experimentação e avaliação de cenários em situação real. Passamos a tarde em um bloco parado na Quinta da Boa Vista, no bairro de São Cristóvão, e a noite em outro bloco que desfilou pela zona portuária e estacionou na Praça Mauá. Foram os momentos de entender as dinâmicas, observar as cores, os movimentos, os comportamentos. Testar as funcionalidades da câmera do celular e analisar sua performance naquelas condições de operação. Muitos testes, porém, poucas fotos “para valer”, até chegar nos resultados que me deixaram mais confortável para trabalhar o produto

final. Entretanto, foi uma etapa valiosa, pois me permitiu utilizar vários ajustes diferentes e me concentrar naqueles que apresentaram os melhores resultados, além de já ir “adestrando o olho”.

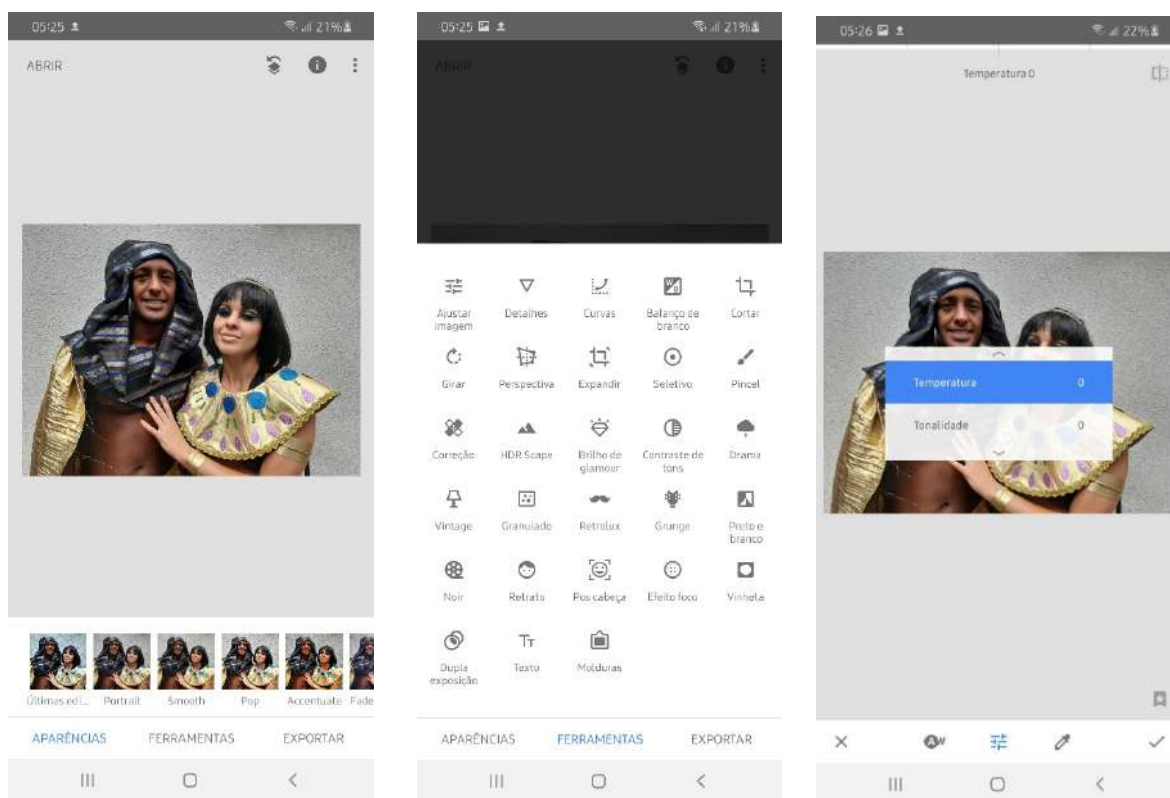
As imagens do ensaio foram tomadas no dia seguinte, começando pela manhã cedo e invadindo a tarde. Nos juntamos ao bloco *Besame Mucho* e desfilamos pelas ladeiras de Santa Tereza ao som de clássicos e *hits* da música latina. Uma explosão de cores, fantasias de todos os formatos, caras e bocas aditivadas pela livre circulação de bebidas e pelo êxtase da liberdade de ser o que quiser. Era um prato cheio para qualquer fotógrafo, e eu fui buscar na memória as referências dos já citados Rogério Reis e Claudio Edinger para guiar meus olhos por aquele universo de Momo.

Entre uma lata de cerveja e outra - pois, no reinado de Momo, somos todos pagãos - , prestava atenção em tudo e todos ao meu redor. Com as referências na ponta dos olhos, eu alternava entre procurar personagens individuais e entender o coletivo, buscando as relações que se formavam no meio da massa. A partir desse momento, minha preocupação deixou de ser a câmera e passou a ser a composição. Eu queria retratar de forma fiel a multidão e as pessoas, conjunto e unidade. A manter os meus pés no chão, apenas os limites da câmera: ela não registra corretamente movimentos - provocando um efeito chamado de *ghosting*²⁰, que consiste na multiplicação do objeto em movimento -, e também não gera bons resultados em cenas com áreas muito iluminadas.

Para a pós-produção eu optei pelo aplicativo *Snapseed*, um editor de fotos do *Google* para dispositivos móveis (Figuras 14, 15 e 16). Além de já ter familiaridade com o programa, ele é uma ferramenta muito poderosa para edição de imagens em *smartphones*, contando com muitos recursos presentes em *softwares* de edição profissionais. Depois de selecionar as imagens que comporiam o ensaio, defini um ajuste básico para todas elas, que consistia em acertar o balanço de branco, ajustando a temperatura de cor e os tons, de modo que ficassem semelhantes em todo o conjunto, além de usar a ferramenta de curvas para deixar o contraste ao meu agrado. Depois disso, cada foto recebeu um ajuste próprio de acordo com a composição, as cores presentes e o que eu entendia que deveria chamar a atenção, podendo ser saturação das cores, níveis de brilho ou um corte para valorizar a simetria ou assimetria.

²⁰ Disponível em: <<https://www.dxomark.com/samsung-galaxy-a50-camera-review/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

Figuras 14, 15 e 16 - Impressões da tela do aplicativo *Snapseed*



Fonte: Elaboração do autor.

Para publicar o ensaio, eu utilizei o meu *website* pessoal, emulando o ambiente de um portal de notícias na internet. A estrutura interna da página é construída em uma plataforma chamada *Wordpress*, que foi lançada em 2003 como um serviço de *blogs* gratuito e evoluiu para um sistema de criação e gerenciamento de *websites* (conhecidos como *CMS* – *Content Management System*, sistema de gerenciamento de conteúdo) *open source* (no Brasil também chamado de software livre), que permite o desenvolvimento e o gerenciamento de páginas de internet²¹. Sendo gratuito, robusto e bem difundido no mercado, é uma plataforma que possui um sem número de opções de modelos prontos (também conhecidos como *templates*) para criação de *websites*, requerendo pouco conhecimento prévio e com grande oferta de informação técnica.

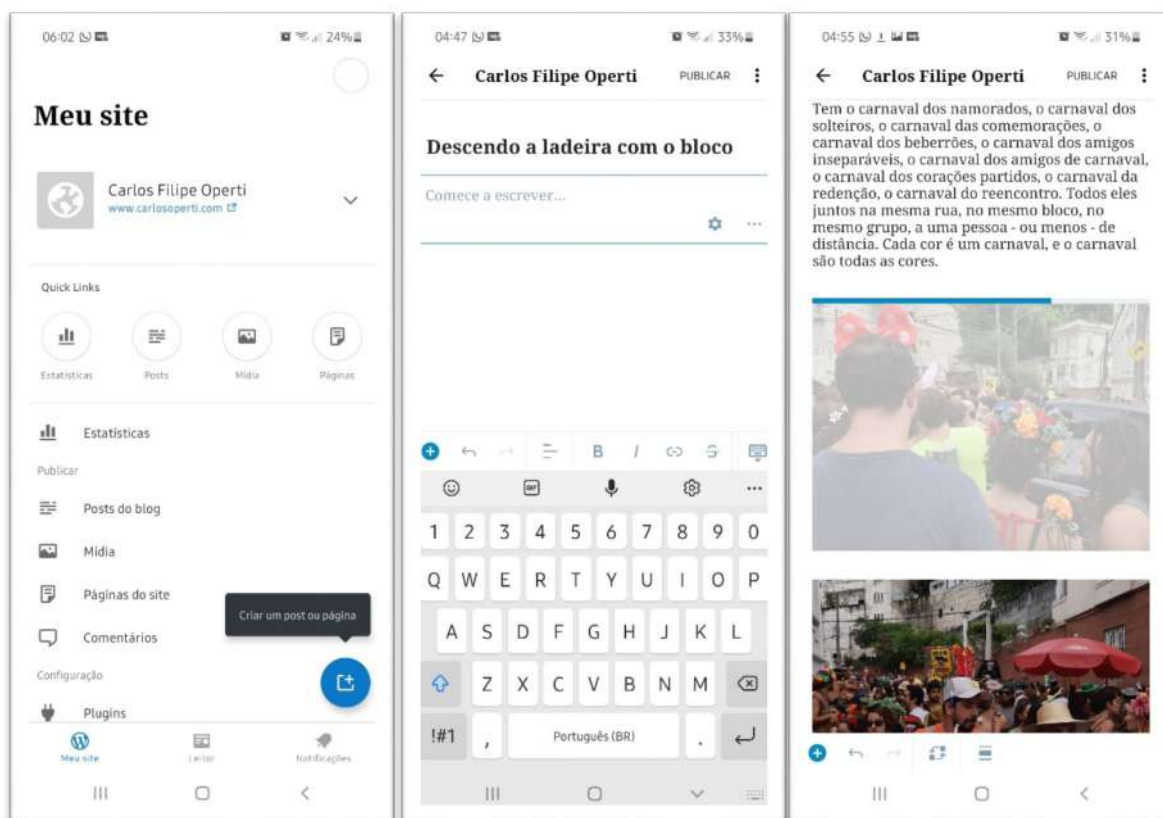
O *Wordpress* tem também um aplicativo para dispositivos móveis (Figuras 17, 18 e 19), que integra a maioria das funcionalidades encontradas na versão online da ferramenta. Para o meu trabalho, eu usei o aplicativo para criar uma página dentro do ambiente do meu *website*, específica para a postagem do ensaio; digitei o texto de apoio que acompanha as

²¹ Disponível em: <<https://wordpress.org/about/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

fotografias; fiz o *upload* das imagens para o servidor e as incluí na página; e publiquei o material, disponibilizando-o para visualização livre.

Com isso, todas as etapas do ciclo de produção de conteúdo foram executadas unicamente no *smartphone*, sem o apoio de qualquer outro dispositivo em nenhum momento do processo. Produção de imagens, seleção, pós-produção, texto e publicação. Se necessário, poderia ter sido feito ao pé de uma das inúmeras escadarias das ladeiras de Santa Tereza, entre uma cerveja e outra, enquanto via o bloco passar. E o pierrô, antes de se despedir da colombina, ainda no meio do bloco, poderia ver aquele beijo que vai lembrar até o próximo carnaval. No celular, é claro.

Figuras 17, 18 e 19 - Impressões da tela do aplicativo WordPress



Fonte: Elaboração do autor.

5 DESCENDO A LADEIRA COM O BLOCO

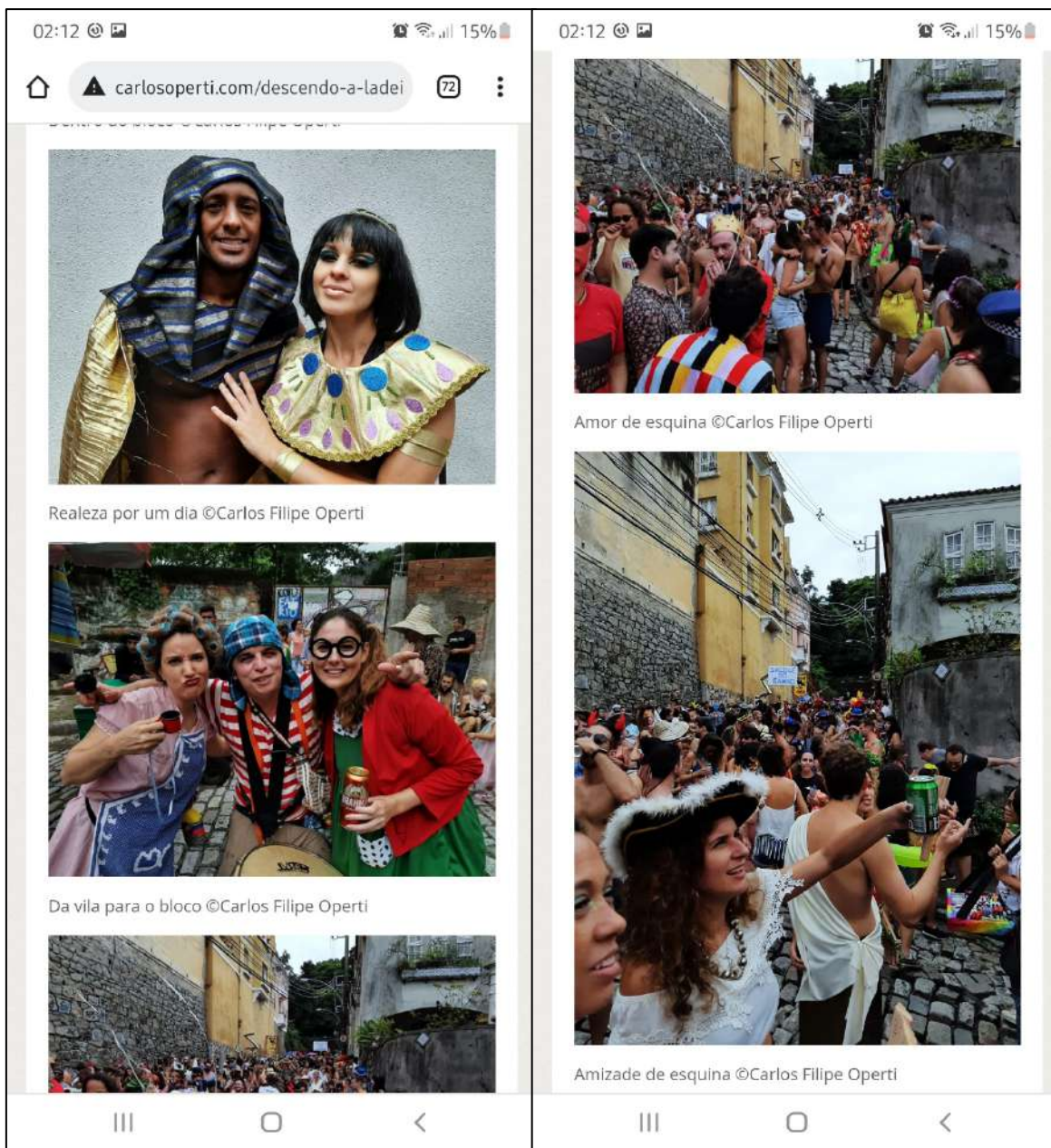
O ensaio *Descendo a ladeira com o bloco* foi pensado para ser produzido apenas com um *smartphone* e, portanto, é natural que ele possa – e deva – ser visualizado também na tela de um telefone celular.

Figuras 20 e 21 - Impressões da tela do navegador do celular na visualização do ensaio *Descendo a ladeira com o bloco*



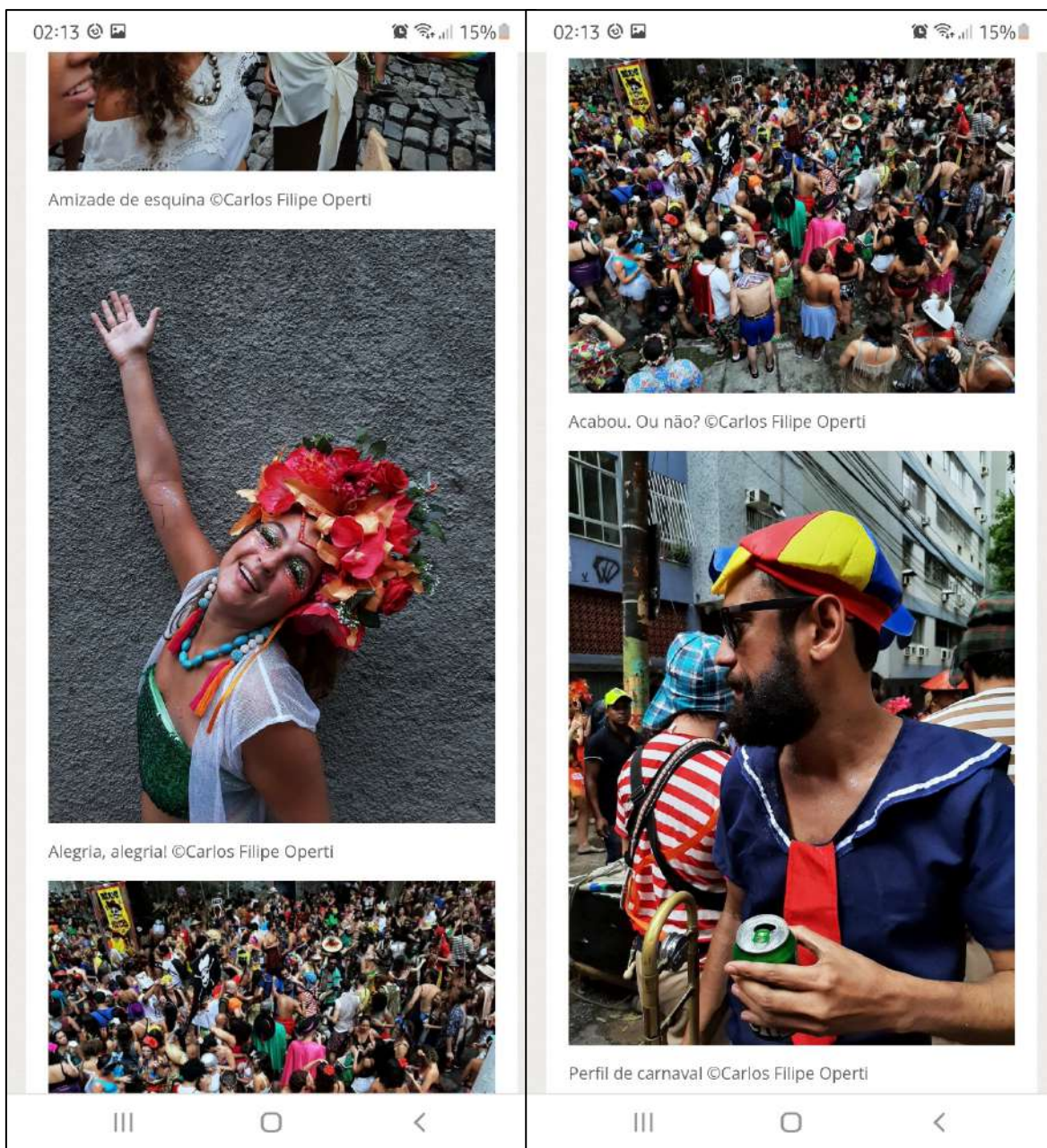
Fonte: Elaboração do autor

Figuras 22 e 23 - Impressões da tela do navegador do celular na visualização do ensaio *Descendo a ladeira com o bloco*



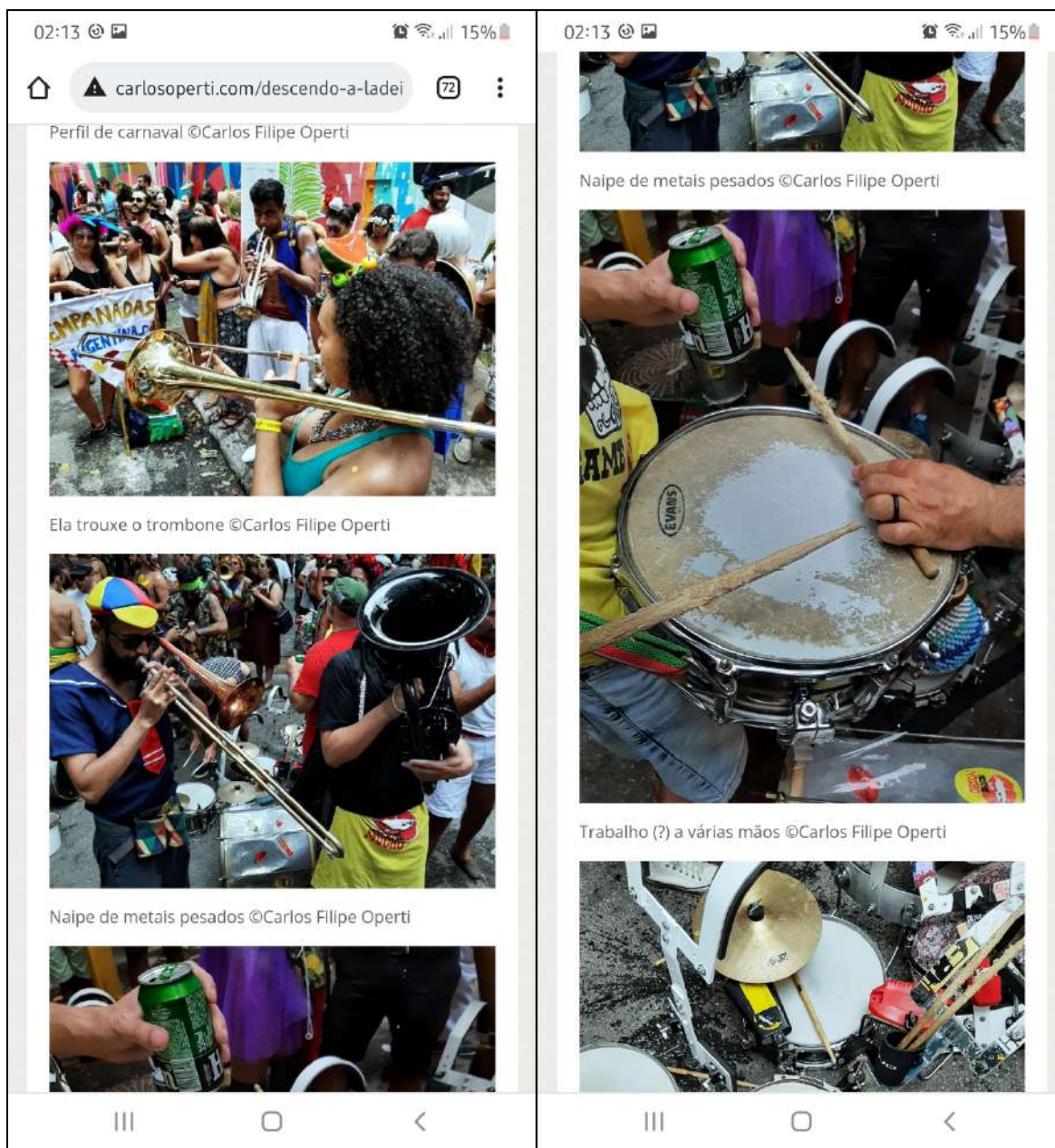
Fonte: Elaboração do autor.

Figuras 24 e 25 - Impressões da tela do navegador do celular na visualização do ensaio *Descendo a ladeira com o bloco*



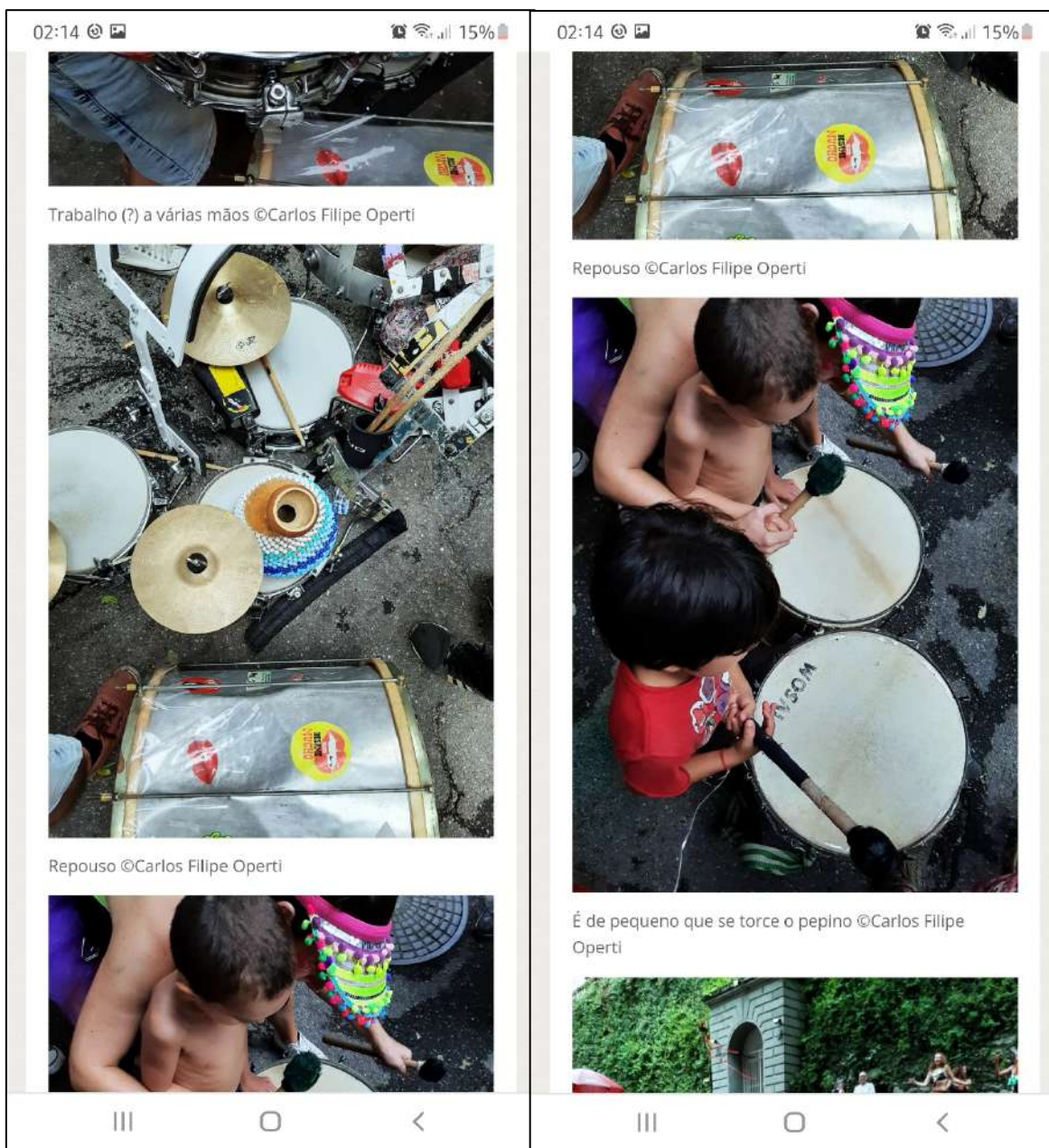
Fonte: Elaboração do autor.

Figuras 26 e 27 - Impressões da tela do navegador do celular na visualização do ensaio *Descendo a ladeira com o bloco*



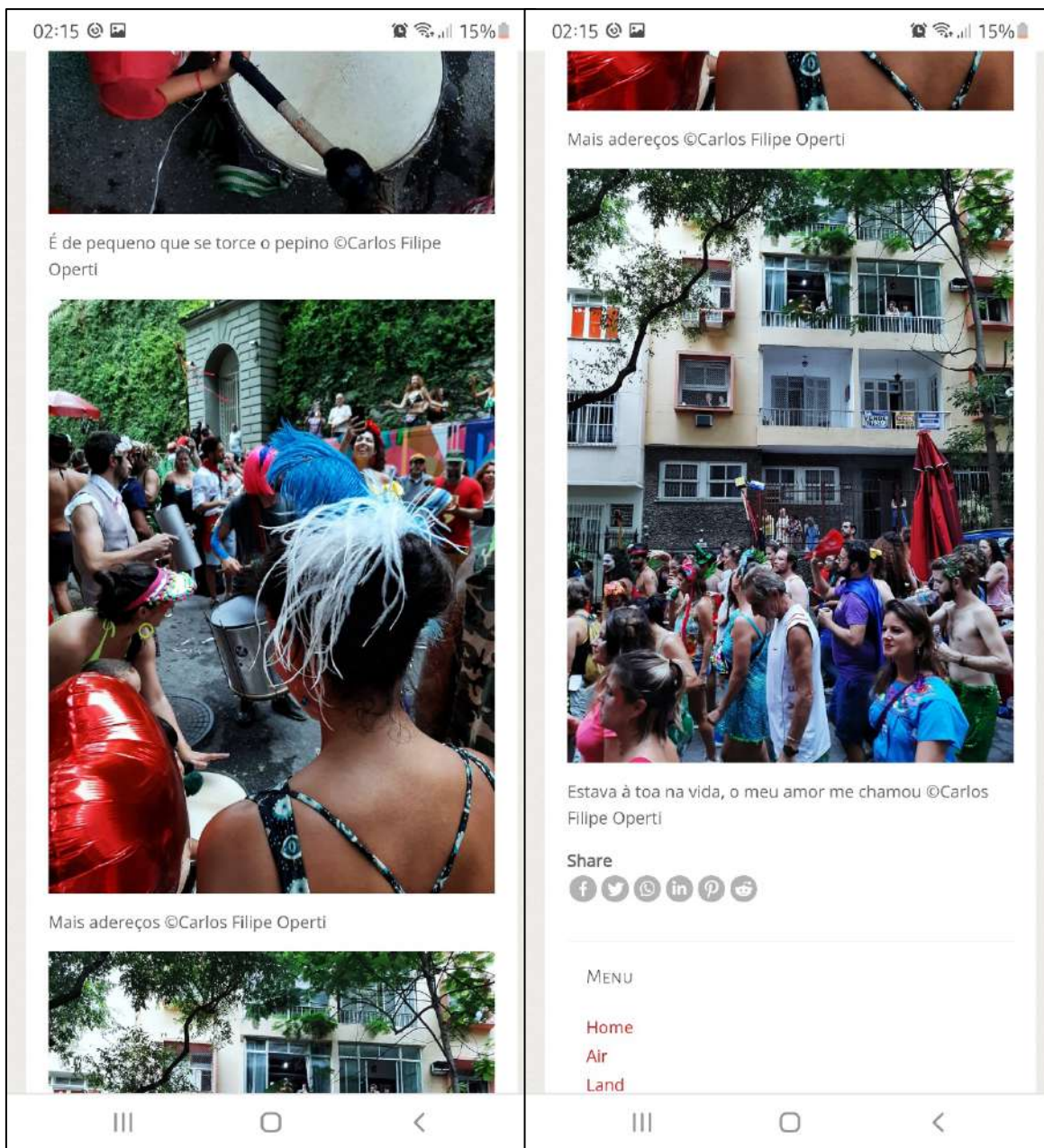
Fonte: Elaboração do autor.

Figuras 28 e 29 - Impressões da tela do navegador do celular na visualização do ensaio *Descendo a ladeira com o bloco*



Fonte: Elaboração do autor.

Figuras 30 e 31 - Impressões da tela do navegador do celular na visualização do ensaio *Descendo a ladeira com o bloco*



Fonte: Elaboração do autor.

O ensaio publicado online está disponível através do link:
<http://www.carlosoperti.com/descendo-a-ladeira-com-o-bloco/>.

6 CONCLUSÃO

Ter tomado a decisão de fotografar com o celular me abriu a perspectiva de poder explorar o *smartphone* como usina de trabalho e multiplicador de possibilidades. Nas palavras de Keep (2014, p. 15, tradução nossa)²²: “O telefone celular [...] é parte central de uma cultura de convergência que está transformando o nosso entendimento de mídia e comunicação no novo milênio”. Apesar de ter escolhido realizar um trabalho eminentemente fotográfico, por estar concluindo a graduação em Jornalismo, me senti compelido a refletir sobre as capacidades que o *smartphone* agrega à atividade jornalística, as capacidades de comunicar com rapidez e qualidade de qualquer lugar em variados formatos, tudo concentrado na palma da mão.

Esse poder de captura, edição, armazenamento e compartilhamento não está restrito apenas às imagens e não foi um processo exclusivo da fotografia. O mesmo aparelho que nos permite criar imagens e enviá-las ao mundo inteiro com a palma da mão em poucos instantes, também comporta as tecnologias necessárias para fazer o mesmo com texto, áudio e vídeo.

Processos distintos conduziram o nascimento e o desenvolvimento dessas formas de expressão, mas, em dado momento, o avanço tecnológico dos telefones celulares provocou a convergência desses processos, culminando com a reunião, em um só equipamento, de recursos antes disponíveis apenas separadamente e de forma menos acessível. No caso do jornalismo, isso significa produzir conteúdo em qualquer lugar, a qualquer tempo, e para qualquer mídia, tirando vantagem do aspecto móvel na definição “telefone móvel”, criando as condições para o que veio a se chamar Jornalismo Móvel, cujos princípios podem ser resumidos pela mobilidade física e informacional para a produção de conteúdos in loco, portabilidade e ubiquidade (SILVA, 2015a).

Já há alguns anos é possível observar, apenas assistindo ao telejornalismo, a utilização de telefones celulares pelos repórteres em transmissões ao vivo, como parte do aparato usado na prática do ofício. Nos bastidores, os aparelhos são usados na pesquisa, apuração, produção, comunicação, cobertura e transmissão em todas as mídias – rádio, tv, jornal/revista e internet. Já é comum vermos transmissões de TV ao vivo utilizando apenas

²² No original: “The mobile phone, as suggested by Jenkins (2006, 5), is a central part of a convergence culture that is transforming our understanding of media and communication in the new millennium”.

um *smartphone* com sinal de internet. O que antes requeria uma equipe de duas ou mais pessoas, agora pode ser feito por apenas uma.

Se analisarmos pelo ângulo da fotografia somente, os *smartphones* provocaram uma revolução em várias frentes. Se, por um lado, mais pessoas fotografam e compartilham fotos, se aproveitando da facilidade que a tecnologia oferece, em apenas uma década as vendas de câmeras fotográficas digitais, de todos os tipos, despencaram incríveis 93%²³. Com os telefones ostentando sensores e lentes de qualidade cada vez maior, e os aplicativos cada vez mais tornando a fotografia mais fácil, é possível prever que em pouco tempo os *smartphones* substituirão de fato, em definitivo, uma gama enorme de equipamentos.

Este trabalho é uma tentativa de examinar as capacidades desses dispositivos e pensar nas maneiras que eles afetam o nosso trabalho na comunicação. Optar por um ensaio fotográfico como produto final foi uma escolha anterior ao momento de desenvolver esse TCC, mas, que casou com as circunstâncias em que eu defini o tema. Nos dias em que eu produzi as imagens, estar ali naquele turbilhão de informações visuais e sonoras foi um catalisador de ideias que moldaram o fio condutor do desenvolvimento do trabalho – o que, em verdade, ocorreu ao longo de quase todo o processo de escrita. Ao mesmo tempo em que eu dirigia o meu olhar para a multidão buscando os melhores momentos e personagens, eu também trocava mensagens escritas com amigos, falava ao telefone e consumia informações oriundas de todos os lugares do mundo. Apenas empunhando um pequeno objeto de plástico e metal.

Eu poderia ter escrito uma reportagem com apuração, poderia ter produzido reportagem em vídeo, poderia ter produzido uma série de entrevistas em vídeo ou áudio, no mesmo espaço e tempo em que eu fiz as fotos, e sem precisar adicionar nenhum dispositivo ao meu inventário. Porém, para demonstrar conceitualmente as capacidades do *smartphone* como facilitador do trabalho jornalístico, o ensaio artístico cumpriria o objetivo. E, então, eu decidi me dedicar a entender os caminhos e processos que possibilitaram o desenvolvimento dessas capacidades, olhando pelo ponto de vista da fotografia como modificador da sociedade.

²³ Disponível em: <<https://www.statista.com/chart/15524/worldwide-camera-shipments/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara: notas sobre a fotografia**. 9ª impressão. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EDER, Josef Maria. **History of Photography**. Tradução: Edward Epstein. New York: Dover Publications, 1978.

EDINGER, Claudio. **Carnaval**. São Paulo: DBA; Londres: Dewi Lewis, 1996.

GALASSI, Peter. **Before Photography: Painting and the Invention of Photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1981.

HEDGECOE, John. **O Novo Manual De Fotografia: guia completo para todos os formatos**. 3ª edição. Tradução: Assef Nagib Kfoury, Alexandre Roberto de Carvalho. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

JURGENSON, Nathan. **The Social Photo: on photography and social media**. London: Verso, 2019.

KEEP, D. Artist with a Camera-Phone: A Decade of Mobile Photography. In: BERRY, M.; SCHLESER, M. (org). **Mobile Media Making in an Age of Smartphones**. New York: Palgrave Pivot, 2014.

MCNALLY, Joe. **O Momento do Click: segredos fotográficos de um dos maiores fotógrafos do mundo**. 2ª edição. Tradução: Thiago Ponce. Rio de Janeiro: Alta Books, 2009.

MURRAY, Susan. Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics. In: **Journal of Visual Culture**, v. 7(2), Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, p. 147-163, 2008.

NEGRI, J. A Fotografia Digital no Fluxo do Tempo Contemporâneo: Repensando o “Isso Foi” Barthesiano nas Redes Sociais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM. Rio de Janeiro, RJ: 2015.

NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography – from 1839 to the Present Day**. New York: The Museum Of Modern Art, 1949.

OLIVEIRA, Gabriel Frechiani de; CORREIA, Ana Clélia Barradas; MACÊDO, Cleilton Damasceno; DA SILVA, Jaiónara Rodrigues Dias. Da antropologia pré-histórica para a antropologia visual: das imagens às memórias nas pinturas rupestres do Parque nacional serra da capivara – PI. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH. Natal, Rio Grande do Norte: 2013.

OLIVIER, Marc. Brownie Camera, USA (Eastman Kodak, 1900). In: LEES-MAFFEI, Grace (org). **Iconic Designs: 50 Stories About 50 Things**. London, New York: Bloomsbury Publishing, 2014.

PADILHA, Robson T. **Reflexões sobre autoimagem e percepção de si a partir da experiência com o retrato fotográfico, 2016**. Relatório Técnico (graduação em Comunicação Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2016.

REIS, Rogério. **Na Lona**, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

ROSENBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. 3ª edição. New York, London, Paris: Abbeville Press, 1997.

SILVA, Fernando F. **Jornalismo móvel**. Salvador: EDUFBA, 2015a.

SILVA JUNIOR, José Afonso. Da fotografia Expandida à Fotografia Desprendida: Como o Instagram Explica a Crise da Kodak e Vice-versa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM. Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM. Fortaleza, Ceará: 2012.

SILVA, Milene D. **CIÊNCIA E ARTE NA SALA DE AULA: Mediações possíveis entre a Arte Urbana, Joseph Wright e o ensino da Óptica Geométrica** (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Formação Científica, Educacional e Tecnológica, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2015b.

WEST, Nancy Martha. **Kodak and the Lens of Nostalgia**. Charlottesville, London: The University Press of Virginia, 2000.

ZUROMSKIS, Catherine. Snapshot Photography - History, Theory, Practice, and Esthetics. In: BULL, Stephen (org). **A Companion to Photography**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2020.