



## **O *flâneur*: o acaso na fotografia de rua, o novo *flâneur* e suas maneiras de registrar o cotidiano com dispositivos móveis<sup>1</sup>**

Luis Fernando FRANDOLOSO<sup>2</sup>  
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

### **Resumo**

A proposta desse artigo é fazer uma relação entre o *flâneur*, essa figura curiosa e fascinante - citado na obra do poeta francês Charles Baudelaire - que dedica seu tempo a vagar pelas ruas no intento de observar o que acontece ao seu redor, de captar algo de mais perene no cenário urbano juntamente com as possibilidades do acaso na fotografia de rua, local preferido desse personagem. Também pretende-se fazer uma análise para tentar identificar quem seria esse novo caminhante e como estaria ele inserido hoje no contexto das cidades modernas e super populosas, munido de novos aparatos tecnológicos, como os dispositivos móveis, para registrar o seu cotidiano em imagens.

**Palavras-chave:** *flâneur*; acaso; fotografia; dispositivos móveis.

### **Introdução**

“Onde estou se estou em toda parte?”

Paul Virilio

Existe uma figura muito curiosa e fascinante que dedica seu tempo a vagar pelas ruas, no intento de observar o que acontece ao seu redor, de captar algo de mais perene no cenário urbano. Este passante se locomove a pé e sem pressa, como requer um processo bem executado de análise e registro da vida cotidiana. Tal personagem atende pelo nome de *flâneur*. É um observador que caminha tranquilamente pelas ruas apreendendo cada detalhe sem ser notado, sem se inserir na paisagem e que busca uma nova percepção da cidade. Para situar a curiosa figura do *flâneur* no tempo é preciso entendê-lo, antes de tudo, como uma figura nascida na modernidade.

A multidão seria a usina de força do *flâneur*. A cidade é um cenário perfeito para o aparecimento dessa figura que está em todos os lugares e ao mesmo tempo em nenhum lugar. Ele está entre todos, porém, sozinho. Perambular pelas ruas pelo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual – Fotografia - do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Mestrando do PPGCOM em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, email: [lufffoto@gmail.com](mailto:lufffoto@gmail.com)



simples prazer de observar o seu redor, sem dever satisfações a ninguém, nem mesmo ao tempo. Tem a rua como matéria prima e fonte de inspiração. Descrevendo essa figura que se encontra nos contos poéticos de Charles Baudelaire, vem à mente a imagem do fotógrafo de rua. Nomes como os célebres franceses Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau e Brassai, são alguns entre tantos que perambulavam pelas ruas e cidades atrás de imagens do inusitado e do cotidiano, por vezes construídas, por outras encontradas ao acaso com seus aparelhos fotográficos. Fotógrafos de rua são exímios *flâneurs* e caçadores de imagens, ficando evidente tal peculiaridade se lembrarmos quando Lucia Santaella diz que “o fotógrafo é um *voyeur*, sujeito pulsional, caçador e seletor, deslocado e movente.” (SANTAELLA, 2005, p. 304).

Flanar é passear ociosamente, sem objetivo ou direção certa: saiu sem rumo, flanando; é ter a distinção de perambular com inteligência. Estando esse observador em companhia de sua câmera fotográfica ou não, ele sempre observa, como se fotografasse mesmo sem nenhum suporte, somente com a retina. É um exercício do olhar.

Em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade, Walter Benjamin (1989) mostrou como a cidade criou, como tipo, o *flâneur*. Ele é o detetive da cidade, “detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Ainda segundo Benjamin, a cidade que o *flâneur* percorre é a das transformações urbanas que ocorrem no século XIX. Se a cidade é a paisagem do *flâneur*, a rua é sua moradia. É ela que conduz o flânador a um tempo desaparecido. Este não se alimenta apenas daquilo que lhe atinge o olhar, “com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos.” (BENJAMIN, 1989, p. 42). Este caminhante é alguém que não se sente seguro em sua sociedade e busca refúgio na multidão. Abandonado, sem referências, o habitante da cidade grande procura uma compensação pelo desaparecimento da vida privada entre as quatro paredes. A moradia se torna uma espécie de cápsula; um estojo do ser humano. Eis que a cidade se converteria em um grande mercado a expor mercadorias para o *flâneur*. Como caminhante, o fotógrafo de rua se apropria muito bem dessa figura dos contos de Baudelarie, e ao perambular pelas cidades em busca de imagens para compor o “quadro em branco” de seu próximo *frame* fotográfico, esse encontra-se muitas vezes diante de um componente a mais: o acaso.

Qualquer fenômeno casual que nos atinja significativamente nos parece um dado necessário dentro de nossa história. Quantas não são as coisas (nossos amigos, nossas



paixões, nossas oportunidades de trabalho) que surgem a partir de encontros imprevisíveis? Aquilo que somos pode estar tão fortemente marcado por esse fenômeno que não podemos imaginá-lo como uma causa alheia: ele faz parte daquilo que parece ter sido nosso projeto de existência. Independentemente de explicações que possamos dar ao acaso, a observação de sua ocorrência já indica o valor subjetivo de um fenômeno. Saímos de casa e passamos por centenas de pessoa durante o dia, cada uma estando ali por motivos independentes. Ou seja, são encontros casuais que sequer chegam a existir em nossa percepção. Mas a partir do momento em que um elemento conhecido inesperadamente surge nesse cruzamento e altera nossos planos, aí sim o acaso pode ser denominado. “O acaso existe na medida em que a seletividade de nossa percepção permite enxergá-lo.” (ENTLER, 2005, p. 276).

Pensar o acaso é de fato mergulhar num ambiente nebuloso, onde muito facilmente tropeçaremos em crenças e convicções de nossos interlocutores, e nas nossas próprias possivelmente. Quantas vezes já escutamos dizer: nada é por acaso? Não há como discutir esse tema sem tocar em questões referentes à nossa subjetividade. Aceitar ou não o acaso independe da observação de certos comportamentos objetivos do fenômeno, mas de pressupostos que já estão incluídos ou excluídos numa concepção metafísica mais ampla, aceita pelo observador.

Digamos que de forma involuntária um pintor derrube tinta em sua tela e resolva incorporar ao trabalho o efeito do acontecido, ou então que ele descubra um novo caminho, sugerido pelo próprio acidente. Coisas desse tipo devem ter ocorrido um inúmeras vezes na história de nossa arte, mas o artista tem seus motivos para não fazer disso alardes sobre o assunto. “Qual é o valor expressivo de um acidente, se a priori ele não responde à nenhuma determinação do artista?” (ENTLER, 2005, p. 278). Vaidades à parte, não há nenhum absurdo na possibilidade de um sujeito reconhecer-se em algo que está fora dele, transferindo ou moldando sua expressão no próprio ato da descoberta de um significado acidental.

O artista plástico e doutor em ciência e conhecimento, Michael Chapman, define o acaso como um “conjunto de causas imprevisíveis e independentes entre si, que não se prendem a um encadeamento lógico ou racional, e que determinam um acontecimento qualquer” (CHAPMAN, 2007, p. 07). Ostrower (1999) complementa que, embora nunca os acasos possam ter um planejamento, serem programados ou controlados de maneira alguma, estes acontecem, porque de certo modo já eram esperados. Os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa expectativa



inconsciente. De qualquer forma, o acaso está muito mais presente em nossas vidas do que podemos imaginar. Ele é antes a regra, e não a exceção.

### **O acaso e a fotográfica**

A fotografia é uma imagem técnica em parte produzida por processos físico-químicos e, em parte, produzida pela mão do homem, onde entram concepções socioculturais do fotógrafo e as da sociedade à qual ele pertence. Logo, a fotografia está passível de múltiplas problematizações e interpretações e se caracteriza por ser um recorte do real. Ela é um corte no fluxo do tempo, de um dado instante, separado da sucessão dos acontecimentos. É também um fragmento do real escolhido pelo fotógrafo, por meio de algumas variáveis como: enquadramento, foco, direção, luz, forma, tema e do encontro e assuntos a serem fotografados. Ela transforma a realidade tridimensional em superfície bidimensional.

Segundo Lillian Andreza dos Santos Souza e Roberto Berton de Ângelo, em seu artigo escrito para a revista *Discursos Fotográficos*, “para a imagem, pode-se dizer que a cidade e a fotografia andam juntas desde o surgimento da segunda.” (SOUZA, ANGELO, 2008, p. 162). E ainda, “quando Niépce escolheu a paisagem de sua janela para a primeira fotografia fixada da história, inaugurou aquela que seria um dos gestos mais naturais desde sua descoberta: registrar o ambiente em que se vive. (SOUZA, ANGELO, 2008, p. 162).

Segundo Entler (2005, p. 279-80) para criar, o fotógrafo depende de alguns fatores que vão além das questões técnicas. Encontrar as circunstâncias externas que podem servir às suas necessidades é um deles, e aguardar que seus objetivos se cruzem com os que determinam as características materiais dos objetos. Por isso, não é incomum que um fotógrafo saia para fotografar sem saber ainda o quê. Ainda sobre isso Entler diz “que seu trabalho depende de um universo que está em constante movimento, o fotógrafo aceita o jogo de tentar reconhecer a configuração que lhe interessa somente no instante em que depara com ela. (ENTLER, 2005, p. 279-80).

A câmera organiza a luz segundo seu programa óptico, que pode ou não corresponder a uma expectativa predeterminada. E não há nada de absurdo, por exemplo, se um sujeito qualquer de olhos vendados conseguir realizar um boa fotografia, bem como se um profissional deixar inúmeros fracassos esquecidos nos contatos, elegendo como a totalidade de sua obra uma minoria entre as tomadas que



efetuou, como podemos verificar no livro “Contatos”, da *Magnum Photos* - maior agência de fotógrafos cooperados do mundo - em que os vários “acazos” contidos nas películas de grandes nomes da fotografia estão revelados lá, sem nenhum mistério. Sobre esse aspecto, se faz relevante transcrever o trecho de Susan Sontag, na íntegra, quando diz que:

O fotógrafo de fato ambicioso habitualmente faz questão de deixar claro que essa visualização permissiva deve ser bastante rigorosa. “A fotografia não é acidente – mas sim conceito”, insiste Ansel Adams. [...] A necessidade de justificar a atividade fotográfica tem quase sempre impedido que se admita que a prática de tirar vários negativos de um mesmo assunto, principalmente se realizada por um fotógrafo de muita experiência, pode propiciar resultados perfeitamente satisfatórios. Contudo, apesar de sua relutância em admiti-lo, a maioria do fotógrafos sempre depositou – e com razão – confiança quase supersticiosa no acaso bem-sucedido. (SONTAG, 1985, p. 113).

Continuando com os pensamentos de Entler, em que “ora nos impressionamos com a habilidade do fotógrafo, cujo olhar aguçado teria permitido domar a fugacidade do instante; ora desconfiamos de sua intenção de mostrar aquilo que se vê agora em sua foto.” (ENTLER, 2005, p. 274). Segundo o mesmo, qualquer de nós que esteja mais ou menos próximo ao universo da fotografia já deve ter ouvido, ou feito, a seguinte pergunta: “será que o fotógrafo realmente viu isso? Será uma questão de sorte ou competência? E a partir de então qual é o mérito do fotógrafo se o detalhe, exatamente aquilo que parece mais importante na foto, foi registrado por acaso?” (ENTLER, 2005, p. 274).

Existe uma enorme probabilidade de alguém que dispare sua câmera de forma aleatória e repetida conseguir fazer algumas boas imagens. Por isso hoje, cada vez mais se vê em concursos fotográficos a valorização dos ensaios - séries de fotografias - em detrimento de uma única imagem, que poderia ser feita aleatoriamente por qualquer indivíduo munido de um aparelho fotográfico (para isso) e contar com a centelha do acaso ou sorte. Entler, que se dedicou muito ao tema, diz que “controle e acaso já não são mais pólos definidores de qualidade, mas ferramentas que dialogam na busca de novas possibilidades estéticas.” (ENTLER, 2005, p. 275). E continua, dizendo que “o acaso nunca está dotado de objetivo e não se submete a nenhuma lógica.” (ENTLER, 2005, p. 277). Na fotografia os acazos surgem naturalmente de uma adequação entre as características técnicas do meio e da forma dinâmica de trabalhar do fotógrafo. Sendo

assim, “o acúmulo de tomadas de uma mesma cena é um recurso da criação fotográfica que corresponde à sua possibilidade de ensaio. O fotógrafo tenta várias tomadas, assim como qualquer pintor pode tentar vários esboços de seu quadro, antes da versão definitiva.” (ENTLER, 2005, p. 283). Na era da fotografia digital e mais recentemente com os dispositivos móveis – celulares com câmeras fotográficas - isso está ocorrendo ainda com mais frequência, devido ao custo quase nulo na produção de imagens e nas inúmeras possibilidades de experimentação. Fica assim evidente que “negar o acaso é recusar uma infinidade de possibilidades que o mundo põe diante da câmera. Na fotografia sorte e competência não se opõem: poder-se-ia dizer que a sorte é uma das competências do fotógrafo.” (ENTLER, 2005, p. 284).

Um exemplo bastante intrigante é o do fotógrafo esloveno Evgen Bavcar (1946). Cego desde os dez anos de idade, tem hoje uma obra de grande originalidade. Bavcar, que começou a fotografar aos 19 anos, nos obriga a pensar o conceito de controle como aquilo que se submete à visão na tomada da foto. Seu trabalho decorre de um contato indireto entre as imagens e seu imaginário, feito por meio de outros sentidos, como toque, temperatura, sons e lembranças de sua infância, tema constante no seu trabalho. (Figura 1). Experiências como essa, em que os outros sentidos fazem a função do olhar, podem ser experimentadas por “sujeitos dotados de “sensibilidade” – de uma aptidão para sentir, e, portanto, de uma *competência estética*” (LANDOWSKI, 2005, p. 18) ou ainda “[...] diferenças profundas em termos de modos de estar-no-mundo e, ao mesmo tempo, de estar presente para o outro.” (LANDOWSKI, 2005, p. 24).

Esse não é o único exemplo para pensarmos o acaso como produção de fotografias. Podemos investigar e questionar trabalhos com a técnica de *pinhole* – termo em inglês que significa buraco de agulha – com a qual é possível conseguir imagens com um certo acaso controlado, onde não existe a possibilidade de ajustes técnicos como exposição à luz ou enquadramento. Com esses dois exemplos podemos citar Louis Quéré quando coloca que “pode-se descrever o conteúdo de uma vivência por meio de uma imagem” (QUÉRÉ, 2010, p. 26) ou ainda quando diz que “apropriar-se da experiência é dizê-la e fazê-la sua.” (QUÉRÉ, 2010, p. 32). Conclui-se então que “a experiência é um composto de passividade e atividade.” (QUÉRÉ, 2010, p. 34).

É inegável que o fato de apertamos o botão disparador de uma câmera num momento qualquer gere uma grande probabilidade de se chegar a uma imagem. Uma chance em um milhão, por exemplo, representa algo pouco provável, mas aí mesmo já



está a proporção em que se espera encontrar um tal evento num acúmulo de tentativas. Ou seja, algo pouco provável é também algo possível.

O acaso não se submete às regras e é avesso a todo e qualquer objetivo construtivo ou não. O que quer dizer que, em princípio, ele não é nem bom e nem ruim. Mas é uma fonte de diversidade e também de formas de renovação. “Para o fotógrafo do instantâneo [...] uma jornada de trabalho, de vagabundo pelas ruas, é uma domesticação do acaso: a imagem não chega instantaneamente, ela foi esperada, preparada, ela é um acaso provocado, calculado.” (CHEVRIER, 1980, p. 06). Isso pode significar algumas dores ou prazeres, mas em ambos os casos, significa uma possibilidade de ter novas experiências diversificadas.

Figura 1 – foto Evgen Bavcar



Fonte: Google imagens

### **O *flâneur* do século XXI e o uso dos dispositivos móveis na representação das imagens no cotidiano**

O sujeito pós-moderno não se fixa em um determinado centro. Ele muda todo o tempo e tem uma identidade fragmentada. Nas análises da imagem das multidões modernas o indivíduo, ainda hoje, é capaz de estar em grupo e potencialmente solitário, disperso, carente, fragmentado. Segundo José de Melo Rocha “o fato de transformarmos tudo e todos em imagens – em imagens visíveis e tecnologicamente mediadas, diga-se de passagem – contribuiria para que perdêssemos o pé da realidade tangível ou mais





diretamente aferida através de nosso sentidos.” (ROCHA, 2007, p. 101). E Rocha (2007, p. 101) segue dizendo que as pessoas, os acontecimentos, as paisagens, tudo estaria tomando parte, até de forma involuntária, de um processo muito singular e no mínimo intrigante. Nele, não só praticamente qualquer coisa pode se transformar em representação (fotográfica, videográfica, infográfica), bem como “a submissão das imagens à condição de porta-vozes de uma ideologia: a ideologia do entretenimento a todo custo.” (ROCHA, 2007, p. 102). No raciocínio de Rocha, “as sociedades que atribuem às imagens o caráter de atestados de existência convidam, necessariamente, cada um de nós a nos transformar em imagens espetacularmente visíveis.” (ROCHA, 2007, p. 105).

O pesquisador brasileiro Norval Baitello Juniro, citado por Rocha (2007, p.105), coloca que mais do que devoradores e colecionadores de imagens, somos devorados por elas hoje. É também comum nessa nova era da reprodutibilidade de imagens técnicas, feitas com dispositivos móveis - aparelhos celulares munidos de câmera fotográfica e acesso a internet - o prazer com que os proprietários de tais dispositivos registram, a seu bel prazer, pessoas que as cercam, sejam estas amigas ou mesmo absolutamente desconhecidas. Um parecer interessante para refletir sobre tais fatos é o que diz José de Melo Rocha:

São máquinas que nos acompanham, são máquinas que nos protegem de nós e dos outros, são máquinas que nos colocam em relação conosco e com os outros, consentida ou compulsoriamente e, o que agora nos interessa, são máquinas que nos fazem ver, que nos fazem ser vistos e que nos permitem vermo-nos sendo vistos. Mas, afinal, quem observa quem? (ROCHA, 2007, p. 107).

Nesse novo horizonte da espetacularização, o sujeito romântico, despreocupado com o tempo e observador do cotidiano das cidades – o *flâneur* – teve que se adaptar às novas tecnologias, às novas formas e velocidades midiáticas da era da eletrônica e das redes sociais. Por onde andaria então esse sujeito em meio à babilônia das grandes cidades?

Na pós-modernidade o ritmo de vida tornou-se ainda mais acelerado em relação ao que parecia ser no século XIX. Pessoas trabalhando o dia inteiro e, com isso, o setor de serviços passou a oferecer uma gama de opções para suprir as 24 horas do dia, que já não parecem mais serem suficientes. Academias funcionando de madrugada, farmácias vendendo medicamentos a qualquer hora, videolocadoras, supermercados e todos os





serviços possíveis para esse novo cidadão. As pessoas não dispõem mais de tempo, ou mesmo de paciência para sair às ruas, sem destino, apenas observando o que se passa ao redor. Segundo a psicóloga Eliane Salles, numa sociedade em que o carro é o sonho de consumo e caminhar é um negócio arriscado para muitos, com as inquietações, a violência urbana, o *flâneur*, tal como foi definido na modernidade, parece sucumbir.

Alguns estudiosos apontam que o *flâneur* contemporâneo passou a frequentar os *shopping centers*, com a movimentação diária de pessoas que vão ao local para consumir, mas também para verem e serem vistos. Agora o *flâneur* contracenava com cidadãos consumidores num cenário de réplicas e ilusões. Por que não flanar pela internet e redes sociais? Todos com suas câmeras fotográficas embutidas em seus dispositivos móveis com acesso às redes para poderem postar tudo de forma imediata, sendo assim “aceitos” pelas novas tribos urbanas do imediatismo. Há a aparição de um novo tipo de *flâneur*, que transforma a noite em uma categoria fundamentalmente espacial. Sem lugar fixo, a noite de hoje é nômade. Há um eterno deslocamento. O importante é a circulação que fazem por vários lugares. Estes grupos de jovens estão criando uma nova geografia para as cidades, que é muito transitória. Estes grupos não se reúnem mais por razões ideológicas, políticas ou culturais, como na década de 60. O que interessa para eles é experimentar as relações com os membros do grupo e se possível postarem nas redes imagens desses momentos para serem vistas pelos outros membros. Para isso tem sempre em mãos seus celulares munidos de câmeras fotográficas.

Segundo Priscila Arantes “vivemos em um “mundo flutuante”, em constante fluxo [...]. Em um mundo de fluxos, as certezas parecem cair por terra, instaurando uma realidade, nômade, flutuante, em que nada parece estar sólido.” (ARANTES, 2008, p. 22). Em contrapartida a esse novo *flâneur* do século XXI, Benjamin descreve o antigo e preferido dos românticos fotógrafos de rua de meados do século XX como um ser que:

Sente-se em casa entre as fachadas dos prédios, tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura à óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p. 35).



Para tentar entender como está se relacionando o caminhante das cidades no presente momento, e a maneira como se comunica com o mundo e com os outros através de imagens, devemos lembrar que o homem sempre teve, desde o advento da fotografia, a necessidade do instantâneo fotográfico como desejo de se ver representado. Grande estudiosa da fotografia, Susan Sontag diz que “o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens.” (SONTAG, 2004, p. 13).

Com o surgimento da Polaroid Corporation, empresa de fotografia dos Estados Unidos, fundada em 1937 por Edwin H. Land (1909-1991), tornou-se possível, em 1948, se obter uma imagem em papel 60 segundos após a tomada da foto, devido ao surgimento da primeira câmera instantânea criada por ela. Isso proporcionou uma nova maneira de se relacionar com o ato fotográfico e a partir disso colecionar fotos passou a ser colecionar o mundo, no conceito de Sontag (2004, p. 13).

As tecnologias no segmento de obtenção de imagens feitas por aparelhos fotográficos seguiu seu curso, e hoje “com a fotografia eletrônica, alteram-se não só os modos de fazer, mas especialmente os modos de pensar.” (VICENTE, 2005, p. 320). O que poderia ser feito com câmeras *Polaroid* passou a ser feito com dispositivos móveis, onde a possibilidade não apenas de ver a foto no mesmo instante, além de poder apagar, refazer e compartilhar com outras pessoas de forma imediata tais imagens, com o uso da internet e das redes sociais como *Instagram* e *Facebook*. Com isso, no que diz Marialva Barbosa (2012, p. 150), as tecnologias passaram a permitirem a multiplicação das possibilidades da comunicação, mas, sobretudo, modificaram a dimensão espaço-temporal na qual estamos imersos.

Sobre essa obsessão pelo instantâneo, Jean-Marie Schaeffer diz que “foi um dos mais poderosos motores da inovação tecnológica na área da fotografia.” (SCHAEFFER, 1996, p.183). O novo *flâneur* tem feito uso intenso das novas tecnologias móveis para obter fotografias, mas não mais com o mesmo intuito de seus antecessores, que iam de encontro ao acaso com paciência e “na dependência de um sujeito sensível, inclinado a viver intensamente os pequenos fatos da cotidianidade diante dos quais se posiciona em atitude de uma ‘espera esperada do inesperado’, conforme expressão de Greimas.” (CAETANO, 2012, p. 192). Hoje o inesperado foi substituído pelo compartilhado, pelo comentado. Na máxima de Roland Barthes, quando diz que “toda fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, 1984, p.129) significa dizer que estive lá, seja no



restaurante com os amigos, seja na viagem para países novos ou em qualquer experiência que parece só ser vivida realmente se for vista pelo maior número possível de “seguidores virtuais”. Talvez por isso Stuart Hall coloca que “a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade.” (HALL, 2006, p. 34).

### **Considerações finais**

O *flâneur* que caminhava pelas ruas no século XIX com tranquilidade, sem preocupações com o tempo, apenas observado, contemplando as nuances das cidades já não é mais o mesmo. O que podemos ver hoje é que esse ser modificou-se juntamente com as novas tecnológicas e os novos rumos das cidades com suas centenas de opções e serviços que funcionam a todo momento. Com isso foi perdida em parte a essência de como os fotógrafos de rua se relacionam com as cidades e os acasos na fotografia. Com o novo *flâneur* cada dia mais submisso e amedrontado pelas questões socioculturais das cidades, deixamos para trás infinitas possibilidades de um agradável encontro com esses acasos, que são quase sempre encontrados por aqueles que sabem observar com paciência. O *flâneur* do século XXI parece mais preocupado com a possibilidade de ser visto do que a de ver. Não está mais em busca do inesperado, mas sim numa busca que parece ser a de abraçar o mundo e de forma imediata, expondo suas vidas: o que comem, o que vestem, pra onde viajam, com quem estão e pra onde vão, que horas vão e em qual dia. Tudo ali, nas redes sociais, como se a experiência vivida não fosse válida senão vista por todos. Nas palavras de Vilém Flusser “se saio para conquistar o mundo, perco-me nele, e se me recolho para encontrar-me, perco o mundo.” (FLUSSER, 2008, p. 68). Para terminar e refletir um pouco sobre essas mudanças e os novos parâmetros no que diz respeito ao sujeito “midiático” atual, fiquemos com o que Lillian Andreza dos Santos Souza e Roberto Berton de Angelo dizem sobre a tecnologia da fotografia em que “não mais se apontam câmeras para o mundo, apontam-se telas.” (SOUZA E ANGELO, 2012).

### **Referências**

ARANTES, Priscila. Tudo que é sólido derrete: da estética da forma à estética do fluxo. In. **Estéticas Tecnológicas: novos meios de sentir**. Orgs. Lucia Santaella, Priscila Arantes. São Paulo: Edu, 2008.



BARBOSA, Marialva. **O presente e o passado como processo comunicacional**. Revista Matrizes (USP, Online). V. 5 n2, p. 150, 2012. Disponível em <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/253>

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, v.3.

CAETANO, Kati E. O espectador integrado: modos de figuração da fotografia. In **Como pensam as imagens**. Organizador Etienne Samain. Editora Unicamp, Campinas, 2012.

CHAPMAN, Michael. **Entre a ciência e a intuição**. Rio Grande: UFRG, 2007.

CHEVRIER, Jean-François. **Approches de la Photographie**. Entrevista a Gilles Delavaud, em Education 2000. Audiovisuel – Communication – Pédagogie, n.17, Paris, 1980.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: **O fotográfico**. Etienne Samain (Org.). 2.ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2006.

LANDOWSKI, Eric. **Aquém ou além da estratégias, a presença contagiosa**. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas 3. São Paulo: Edições CPS, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

QUÉRÉ, Louis. A caráter impessoal da experiência. In: **Entre o sensível e o comunicacional**. LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos Camargos (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

ROCHA, Rose de Melo. **Imagens que encantam, mas também podem aterrorizar**: cultura da visualidade e discurso pós-moderno. Revista da ESPM, julho/agosto de 2007.

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: **O fotográfico**. Etienne Samain (Org.). 2.ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.



SOUZA, Lillian Andreza dos Santos. ANGELO, Roberto Berton de. **Revista discursos fotográficos**, Londrina, v.4, n.5, p.159-178, jul/dez de 2008.

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

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. São Paulo: Arbor, 1985.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia: a questão eletrônica. In: **O fotográfico**. Organizador Etienne Samain. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.