UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Rodrigo Galvão de Castro

Mobgrafia: experiência estética na fotografia em dispositivos móveis

Bauru
2020

Castro, Rodrigo Galvão de.
Mobgrafia: experiência estética na fotografia em dispositivos móveis / Rodrigo Galvão de Castro, 2020
129 f. : il.

Orientador: Laan Mendes de Barros

Tese (Doutorado)–Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação, Bauru, 2020

1. Mobgrafia. 2. Experiência estética. 3. Fotografia. 4. Sociedade em rede. 5. Comunicação. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação. II. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RODRIGO GALVÃO DE CASTRO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 14 dias do mês de abril do ano de 2020, às 08:30 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS - Orientador(a) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Professor Associado DENIS PORTO RENÓ do(a) Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp - câmpus de Bauru / Universidade Estadual Paulista , Professora Associada VALQUÍRIA APARECIDA PASSOS KNEIPP do(a) Comunicação / Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Professor Doutor WALTER TEIXEIRA LIMA JUNIOR do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação Social / Universidade Federal de São Paulo, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de RODRIGO GALVÃO DE CASTRO, intitulada **Mobgrafia: experiência estética na fotografia em dispositivos móveis.**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS

Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA

Professor Associado DENIS PORTO RENÓ

Professora Associada VALQUÍRIA APARECIDA PASSOS KNEIPP

Professor Doutor WALTER TEIXEIRA LIMA JUNIOR

BANCA REALIZADA POR VIDEOCONFERÊNCIA

Rodrigo Galvão de Castro

Mobgrafia: experiência estética na fotografia em dispositivos móveis

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da UNESP, campus de Bauru, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Laan Mendes de Barros

Bauru
2020

Rodrigo Galvão de Castro

Mobgrafia: experiência estética na fotografia em dispositivos móveis

Banca Examinadora

Prof. Dr. Laan Mendes de Barros – UNESP

Presidente da banca e Orientador

Profa. Associada. Ana Sìlvia Lopes Davi Meola – UNESP

Banca Examinadora

Prof. Associado Denis Porto Renó – UNESP

Banca Examinadora

Profa. Associada Valquíria Aparecida Passos Kneipp – UFPB

Banca Examinadora

Prof. Dr. Walter Teixeira Lima Júnior – UFPA

Banca Examinadora

Bauru

2020

“[...] é olhando, é ainda com meus olhos que chego à coisa verdadeira, esses mesmos olhos que há pouco me davam imagens monoculares, simplesmente agora funcionam em conjunto e como que a sério. Assim, a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela quem o emudece e me lança em pleno mundo” (Merleau-Ponty)

AGRADECIMENTOS

Este é um momento tão necessário quanto delicado.

Necessário, pois há que se ter reconhecimento e gratidão por todos aqueles que, em nossas jornadas, em algum momento estiveram conosco – e nós, com eles – e contribuíram para que estivéssemos aqui hoje.

Delicado, uma vez que corremos o risco de, ao longo do caminho, não percebermos a importância de quem mesmo com pequenos gestos demonstrou apoio e estímulo para que este trabalho se concretizasse.

Desta forma, meu reconhecimento e gratidão a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, colaboraram em um caminhar que jamais foi solitário. Pelo contrário: é o resultado da convergência de intenções e interações fundamentais a toda realização, cujo propósito é ir além da busca individual e seguir para o coletivo como uma contribuição a ser ampliada e aperfeiçoada na compreensão dos processos socioculturais nos quais estamos imersos.

É assim que encontramos ao longo do percurso quem se faz decisivo na concretização de nossos objetivos e tenho em meu orientador, professor-doutor Laan Mendes de Barros, alguém de muita importância nesse processo. Nossos debates ao longo deste período foram imprescindíveis para que esta pesquisa ganhasse corpo e consistência.

À minha família e em especial aos meus filhos, Gabriel, Lina e Henrique todo o meu amor pelo apoio, paciência e afeto não apenas pelos últimos quatro anos, mas por toda uma vida que segue incrível apesar dos percalços, naturais em qualquer existência. À Luciana, cujo amor e apoio revelaram-se imprescindíveis quando tudo parecia confuso. Companheirismo e bom humor ao longo dos dias tornaram tudo mais simples e leve.

Aos colegas da jornada acadêmica e à toda equipe da Unesp-Bauru, o reconhecimento da competência e do empenho ao longo de um trabalho que infelizmente nem sempre é valorizado como deve.

A todos, muito obrigado.

CASTRO, Rodrigo Galvão de. **Mobgrafia: experiência estética na fotografia em dispositivos móveis.** 129 p. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

RESUMO

A pesquisa desenvolvida e apresentada nesta tese teve como objetivos discutir as transformações que ocorreram e ainda ocorrem na percepção da imagem e da fotografia como narrativas e suas intersecções com o que podemos considerar experiência estética. Especificamente, tomamos como objetivo neste trabalho analisar e discutir a mobgrafia como uma experiência de representação da realidade intrínseca ao fazer fotográfico no meio digital, especialmente nos aplicativos sociais de imagem, além de analisar como a mobgrafia tem alterado a percepção estética e sensível a respeito da imagem como recorte do cotidiano. Para isso, adotou-se como metodologia uma revisão bibliográfica realizada a partir de autores que conceituam a imagem como constitutiva de formas de ver, mostrar e apreender realidades tão diversas quanto os meios pelos quais isso ocorre, bem como a análise de imagens produzidas para o *Mobile Photo Festival*, que reúne fotografias produzidas exclusivamente por dispositivos móveis. Questões como as partilhas ocorridas nas relações humanas, aspectos políticos da fotografia e posição como janela para realidades supostas foram discutidas sob a perspectiva da mobgrafia, aqui considerada inicialmente sob a definição de ser a imagem fotográfica criada, editada e consumida em dispositivos móveis. Consumida em um sentido muito mais amplo, que implica apropriações e ressignificações próprias da sociedade em rede, interconectada e tendo à sua disposição tecnologia e novos meios pelos quais acontecem mutações nos modos de fazer e de se relacionar com a imagem. A partir daí, pensamos a mobgrafia em suas dimensões possíveis, estabelecendo pontes com a experiência estética como estratégia na busca por compreender melhor os fenômenos e movimentos em curso no campo da comunicação e da sociedade.

Palavras-chave: mobgrafia; experiência estética; fotografia; sociedade em rede; comunicação

ABSTRACT

The research developed and presented in this thesis aimed to discuss the transformations that have occurred and still occur in the perception of image and photography as narratives and their intersections with what we can consider aesthetic experience. Specifically, we aim at this work to analyze and discuss mobgraphy as an experience of representing the intrinsic reality when making photographs in the digital medium, especially in social image applications, in addition to analyzing how mobgraphy has changed the aesthetic and sensitive perception regarding the image as part of everyday life. To this end, the methodology used has include a bibliographic review based on authors that conceptualize the image as constitutive of ways of seeing, showing and apprehending realities as diverse as the means by which this occurs, as well as the analysis of images produced for the Mobile Photo Festival, which brings together photographs produced exclusively by mobile devices. Issues such as the sharing that took place in human relations, political aspects of photography and position as a window to supposed realities were discussed from the perspective of mobgraphy, here considered initially under the definition of being the photographic image created, edited and consumed on mobile devices. Consumed in a much broader sense, which implies appropriations and resignifications typical of the networked society, interconnected and having at its disposal technology and new means by which changes in the ways of doing and relating to the image take place. From then on, we think of mobography in its possible dimensions, establishing bridges with aesthetic experience as a strategy in the quest to better understand the phenomena and movements underway in the field of communication and society.

Keywords: mobgraphy; aesthetic experience; photography; networked society; communication

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Os modos da imagem.....24
Figura 2: A torre Eiffel em sítio de viagens.....30
Figura 3: Registro pessoal postado em mídias sociais.....30
Figura 4: View at the window at Le Gras.....33
Figura 5: Vista lateral de residência.....34
Figura 6: Janela em casa abandonada.....34
Figura 7: Manifestação na avenida Paulista, em São Paulo.....39
Figura 8: Crianças vietnamitas após ataque de Napalm.....47
Figura 9: O princípio da câmara obscura.....49
Figura 10: Gravura do século XIX mostra funcionamento da câmara lucida.....50
Figura 11: Categorias do Mobile Photo Festival 2019.....78
Figura 12: Imagens vencedoras do Mobile Photo Festival 2018.....80
Figura 13: Imagens vencedoras do Mobile Photo Festival 2019.....81
Figura 14: Imagens da categoria Ensaio vencedoras do Mobile Photo Festival 2019...82
Figura 15: Foto vencedora do IPPAWARDS 2018.....83
Figura 16: Perfil do Instagram da vencedora do IPPAWARDS 2018.....83
Figura 17: Amostras de imagens do perfil de Gabriela Cigliano.....84
Figura 18: Imagem da série Os Americanos.....87
Figura 19: Imagem da série Os Americanos.....87
Figura 20: Imagem vencedora do mobGraphia 2018 na categoria Arte Digital.....89
Figura 21: Imagem vencedora do mobGraphia 2018 na categoria P&B.....89
Figura 22: Dois adolescentes em bicicletas.....98
Figura 23: Cena de família.....99
Figura 24: Fotografia com registro de imagem na cidade de São Paulo.....103
Figura 25: Imagem vencedora do Mobile Photo Festival 2019 na categoria Tbt.....104
Figura 26: Fotografia do acervo 35mm Color, de Joel Meyerowitz.....105
Figura 27: Imagem da categoria Street Photography no Mobile Photo Festival.....106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO 1 – DA IMAGEM À FOTOGRAFIA E DE VOLTA À FOTOGRAFIA.....20

1.1.A imagem percebida.....22

1.2.O recorte do imaginário.....27

1.3.A relação com os mundos.....32

1.4.A imagem produzida.....38

1.5.A realidade instantânea.....44

1.6.O mundo à sua frente.....52

CAPÍTULO 2 – TÉCNICA E SENTIMENTO: DO REGISTRO DOCUMENTAL AO COTIDIANO FLUIDO.....55

2.1.Entre tinta e luz, os caminhos do papel à tela.....56

2.2.Imagem, hiperabundância e impermanência: da internet aos dispositivos móveis.....58

2.3.O documentário do eu nas redes e mídias sociais.....67

2.3.1.Entre o que se pensa que vê e o que é visto.....71

2.4.Aplicativos de imagem: o Instagram e a fotografia.....74

CAPÍTULO 3 – DOS PIXELS À PAREDE.....78

3.1.Espaços coletivos: fotografia e visibilidade.....79

3.2.Entre papel, parede e a tela luminosa.....86

3.3.De volta à parede.....89

CAPÍTULO 4 – (IN)EXISTÊNCIAS COTIDIANAS.....94

4.1. A perda da materialidade.....95

4.2.Imagens iguais, porém diferentes.....101

4.3.Uma coleção para chamar de sua.....109

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....112

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....116

ANEXOS.....120

INTRODUÇÃO

Em 2016, 2,5 bilhões de fotografias foram compartilhadas ou armazenadas em serviços online, redes e mídias sociais, sendo que desse total 90% foram obtidas em *smarthpones*. Sobre o tráfego de imagens na internet, as estimativas apontam um aumento anual de 30% no conteúdo em vídeo, que em 2025 deve ocupar 75% de todo o conteúdo transmitido online, segundo o *Ericsson Mobility Report 2019*[1]. Números como estes podem impressionar, uma vez que são parte de um fenômeno talvez ainda pouco compreendido; no entanto, mais do que os modos e os meios pelos quais as pessoas utilizam e tomam a imagem como representação de mundo, há que se discutir também como essa relação acontece na fotografia, quando algumas referências permanecem e outras ganham novos contornos, novos meios de ser e de fazer. Neste percurso, é fundamental partir do entendimento de que a realidade tem na imagem um filtro, um espelho e, como diz Gombrich (1995), por vezes um biombo pelo qual tentamos compreender o que nos chega pelo olhar. Importa-nos pensar como se entrelaçam essa abordagem mais conceitual, fenomenológica da imagem e da história da fotografia nesse contexto e a amplitude que a produção e a circulação de imagens ganharam a partir dos meios digitais e *online*.

Sob esse aspecto é que apresentamos neste trabalho uma abordagem da mobgrafia, considerada inicialmente a fotografia cuja existência, *a priori*, se dá apenas por meio de dispositivos móveis em sua criação, produção, armazenamento e consumo, mas cujo significado encerra em si profundas alterações no modo de criar e de se relacionar com a imagem, como se verá adiante. Advinda do termo *mobgraphia*, um neologismo em inglês para *mobile photography*, a prática aqui estudada mostra-se uma espécie de híbrido entre noções fundamentais da fotografia como a conhecemos desde o século XIX e em sua consolidação no século XX, e novas formas de uso e de percepção a partir do surgimento das primeiras câmeras digitais. Principalmente, com as possibilidades criadas a partir de *smartphones* e da circulação da imagem em redes sociais e aplicativos. São questões as quais envolvem conceitos como a materialidade da imagem fotográfica e percepções a respeito dela como atestação, cópia, representação ou mesmo um possível *analogon* da realidade tal como discutido por Barthes (1978, p. 304-307). Como pensar tais transições, da técnica e do equipamento analógico para a onipresença do dispositivo móvel, da

[1] Disponível em https://www.ericsson.com/en/mobility-report/reports/november-2019

transformação de bilhões de usuários de internet e smartphones em fotógrafos e fotógrafas?

É oportuno inserir neste debate algumas perspectivas a respeito da representação visual as quais transitam da pintura à fotografia, pois como diz Sontag (2004, p. 170)

> Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanação (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de modo que nenhuma pintura pode ser.

Aqui devemos fazer algumas considerações a respeito deste vestígio material, cuja existência começou a ser reconfigurada a partir da fotografia digital e tem sido substituído como objeto físico a partir da imagem nos dispositivos móveis. É quando ocorre o que podemos chamar de desterritorialização da fotografia sob diversos aspectos: no âmbito da autoridade de quem pode ser considerado fotógrafo quanto ao domínio da técnica; de normas e regras na criação da imagem quanto a luz, composição, motivos e escolhas de abordagens, e quanto aos modos de ver, de ver-se e de ser visto. Todas estas circunstâncias parecem estar sendo subvertidas com a desmaterialização da fotografia ao longo de sua transformação pelo digital, pelo online e principalmente pela entrada em jogo de bilhões de usuários com possibilidade para criar, transformar, reconfigurar e ressignificar a imagem por meio de dispositivos móveis e da conexão virtual.

Não se pode afirmar que este processo - a transição da informação e dos meios de comunicação do analógico, perene, para um ambiente digital, líquido, difuso e altamente descentralizado - tenha um fim. Até por seu aspecto de algo em permanente mutação, sendo reconfigurado justamente por quem o utiliza e dele se utiliza para criar novas possibilidades, novos meios de ser e de existir. Talvez não tenha necessariamente um fim por possuir um percurso próprio da circularidade e de uma atemporalidade que é característica do ciberespaço, onde tudo é ao mesmo tempo e também para sempre, em bancos de dados nos quais flutuam vidas convertidas em pixels. Nesse cenário é que os diferentes tempos circulam, da linearidade e da presença em suportes físicos aos ambientes interconectados, de experiências sensíveis ainda sendo transformadas e ao mesmo tempo transformando quem as vivencia. Como sustenta José Luiz Braga (2006), vivemos em uma sociedade em intenso processo de midiatização.

Compreender tais deslocamentos é ainda mais importante quando eles dizem respeito à imagem e, em especial, à fotografia. É por meio das narrativas visuais que construímos desde sempre nossa compreensão de mundo; é mediante a imagem que interpretamos e somos interpretados, ainda que também sujeitos (e objetos) da escrita.

Como diz Flusser (1998, p. 29)

> As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem 'existe', isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. As imagens tem o propósito de lhe representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens.

Ideia semelhante é discutida por Aumont, para quem "as funções da imagem são as mesmas que, no curso da História, foram também as de todas a produções propriamente humanas, que visavam estabelecer uma relação com o mundo" (1995, p. 80). Temos então a fotografia como elemento fundamental nessa relação entre o sujeito e o mundo; isto é, entre ele e o mundo tal como lhe é apresentado e assim como pode ser percebido dado o contexto e os significados atribuídos às imagens.

Nesse sentido é que o impacto da conectividade proporcionado pela internet e a fluidez da informação, especialmente quando nas redes sociais, parecem ter afetado profundamente a fotografia como produtora de sentidos. Se ela ainda passa por uma reconfiguração quanto à representação de mundo que carrega, podemos pensar em novos modos de produção e compartilhamento de imagem como vetores de uma transformação ainda maior. Este é o contexto do que se tem chamado de pós-fotografia ou nova fotografia: os novos modos de produção, circulação e consumo de imagens na sociedade midiatizada contemporânea, neles incluídos a mobgrafia e diferentes aplicativos sociais de imagem como o Instagram.

Para Fontcuberta (2016), a pós-fotografia pode ser mais bem compreendida se a pensarmos sob a perspectiva da hiperabundância das imagens e da sociabilidade inerente às mídias sociais e ao fluxo permanente de informação e comunicação em redes e aplicativos sociais. A fotografia sempre esteve vinculada a um sentido de verdade e de atestação, em parte pelo contexto de uso de equipamento (a câmera) e de quem possuía tanto competência técnica como autoridade para utilizá-lo, o que foi subvertido pela

massificação de dispositivos móveis. Para quem tem acesso a eles, torna-se viável tanto produzir imagens como também alterá-las. É um efeito paradoxal, pois ao mesmo tempo em que se constrói coletivamente verdades cada vez mais individuais, estas, por sua vez, transitam entre uma atestação suposta e a perspectiva de terem seus sentidos tão alterados quanto são as possibilidades de apropriação e manipulação.

Mapa ou biombo, a imagem fluida da pós-fotografia pode ser vista como uma diluição de certezas e caminhos antes indicados por quem a produzia, senhores de um roteiro que apresentava uma suposta verdade a leitores e consumidores no fotojornalismo ou no documentarismo, por exemplo; recortes do que se poderia apreender como realidades de um mundo muitas vezes distante. Barthes (2017, p. 304), diz que, em se tratando da fotografia de imprensa, há uma redução entre objeto e imagem mas não há transformação: "entre este objeto e sua imagem não é de modo algum necessário interpor um relê, isto é, um código; decerto a imagem não é o real, mas ela é pelo menos seu perfeito *analogon*, e é precisamente essa perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia". Se pensarmos na mobgrafia, a transformação não apenas é esperada como trata-se também de algo próprio da liquidez que a caracteriza; contudo, permanece marcada pelo uso de filtros, pela não obrigatoriedade de regras quanto à composição e mesmo pelo motivo (objeto da fotografia), cuja abordagem costuma ser tão diversa quanto são seus sujeitos e seus modos de interação na rede.

Na era da manipulação digital, de tempos de apropriações e de ressignificações, o paradoxo fotográfico proposto por Barthes ainda em 1962 ganha outra dimensão ao ser observado pela perspectiva da apreensão, da transformação e da circulação de imagens. Se em um primeiro momento surge a possibilidade de a fotografia ser uma "mensagem sem código", denotativa, em seguida a discute pelo prisma de possíveis signos, significantes e significados, os quais demandam serem decifrados – o que pressupõe um código. A primeira consideração a ser feita, ainda pensando no aspecto denotativo, é que Barthes considera no texto a fotografia de imprensa, cuja função como *analogon* de uma realidade se dá pelo caráter referencial e na qual, para além da imagem, há uma comunicação com textos e legendas que possam acompanhá-la. Estão aí sinais de alterações na própria estrutura denotativa: quem produz estes textos? Como serão feitos de modo a manter a denotação, sem derivar para outras possíveis interpretações que não a pretendida pelo autor (da fotografia? Do título e da legenda?). Há que pensarmos

também na fotografia de imprensa como um produto cuja autoridade se dá pela própria fonte, ou seja, a imprensa como instituição e autoridade sobre o que atesta como verdade.

Como discutir tais questões em tempos de imagens digitais, fluidas, cuja fonte deixa de ser uma instituição que a exibe como o recorte de algo real, de uma suposta verdade, para tornar-se quem a produz: bilhões de pessoas com suas singularidades, afetos e desafetos, munidas de *smartphones* e com acesso permanente à internet? Quando deslocada para o fazer da mobgrafia, o quanto permanece da fotografia discutida como *analogon* da realidade? Tal perspectiva já não se fazia presente na fotografia analógica, antes da sociedade em rede e das imagens constituídas mais por códigos de programação do que por substâncias químicas?

Sontag (2004, p. 104) aborda a questão da conexão com o que pode chamar de verdade ao dizer que “em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornaram-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando por conseguinte a própria ideia de realidade e de realismo”. O alcance de tais alterações ganhou nova dimensão a partir do uso massivo de dispositivos móveis como câmeras e da integração com redes sociais e aplicativos de imagens, cujo impacto na conectividade e na interatividade foram (e ainda são) fundamentais para as transformações na fotografia a partir do suporte digital.

Se considerarmos a ideia segundo a qual a imagem tem entre suas funções estabelecer nossas relações com o mundo, chegamos à fotografia como elemento fundamental nessa relação entre o sujeito e o mundo; isto é, entre ele e o mundo tal como lhe é apresentado e assim como pode ser percebido dado o contexto e os significados atribuídos às imagens.

A disseminação da mesma imagem entre culturas com diferentes repertórios proporcionada pela internet e pelas mídias digitais nos remete também à linguística saussuriana tal como citada por Eco, que aponta o significado "como a imagem mental da coisa" (1999, p. 24). Cconsiderando que o código pode determinar como símbolos definem significados, há tantas possibilidades de uma leitura de imagem quantas são as variações de código, língua e linguagem, especialmente levando-se em conta a difusão massiva proporcionada pela internet. Aliás, de Eco (2001) também podemos trazer a ideia de “obra aberta” como questão presente no cenário contemporâneo da produção,

circulação e consumo da fotografia. Nestes tempos de pós-fotografia, devido às possibilidades de interação, reedição e produção coletiva, a imagem que circula nas redes muitas vezes se oferece ao espectador como uma peça a ser transformada, como uma "obra aberta". Questões de código, imagem, linguagem e percepção também são abordados por Gombrich (1993), para quem é preciso estabelecer uma relação entre signos visuais e verbais a fim de mensurar o potencial de significação da imagem. É dele o uso de conceitos como os de mapa e espelho, os quais podem ser aplicados à compreensão da fotografia tanto como um fator de relação entre esquemas mentais e sistemas universais na qual se processa o reconhecimento, como também de uma representação que oferece semelhança e identificação com imagens no plano visual.

Nestes caminhos e em tantos outros talvez ainda não esquadrinhados é que a fotografia tem encontrado e produzido novos significados e formas; é por onde ela tem circulado com outros afetos, meios de ser e de representar realidades ao mesmo tempo dispersas e conectadas. É este o percurso trilhado neste trabalho: a busca por compreender como se dá essa transição entre a fotografia como a consideramos ao longo do século XX nos aspectos que a consolidaram como referência de atestação, memória e de recortes físicos de realidades diversas, para uma imagem tão evanescente em sua forma quanto perene no que a torna capaz de existir sob a forma de códigos, luz e nos algoritmos que a fazem transcender tempo e espaço.

A partir de tais colocações começaram a ser discutidas algumas questões cuja relevância cresceu em importância ao longo dos estudos e da percepção a respeito das abordagens possíveis quanto à fotografia em seus territórios virtuais, a saber:

a) É possível pensar na mobgrafia como consideramos a fotografia em suas dimensões física e de materialidade de um passado cuja existência é singular no suporte em que é impresso?
b) Quando se fala em pós-fotografia, cabe-nos pensar que virtualização e a diluição da imagem mecânica em bits e pixels a fizeram perder o sentido e os significados atribuídos a ela ao longo dos séculos XIX e XX?
c) A mobgrafia é apenas uma tentativa de manter a aura de criação, autoria e até mesmo arte atribuída à fotografia ou pode ser tida como uma legitimação de tais conceitos em novos meios e suportes?

O objetivo geral desta pesquisa foi pensar a mobgrafia como experiência estética em diversos âmbitos, considerando perspectivas como a de quem a produz, de suas re-territorializações, de quem dela se apropria, a transforma e a ressignifica. Como objetivos específicos foram determinados uma discussão sobre a imagem, particularmente a fotografia, como recorte de realidades supostas e a relação disto com os possíveis sentidos dados a elas; pensar quais as possibilidades e transformações acontecem na passagem da fotografia em película para a imagem digital, em especial a que circula em espaços virtuais e em redes sociais e aplicativos e analisar a mobgrafia a partir do modo como ela trabalha conceitos ligados à fotografia em película de modo a compreender se é possível estabelecer uma relação entre ambas quanto ao espaço que ocupam como práticas de significar o que se vê e o que se mostra.

Os percursos metodológicos que nortearam este trabalho fundamentaram-se na pesquisa bibliográfica a respeito dos conceitos aqui abordados, como questões pertinentes à imagem fotográfica em suas relações com a representação de realidades supostas; a experiência estética e seus desdobramentos, conforme nos diz Barros (2017), pensada como a vivência no espaço e no tempo, dados os contextos socioculturais, econômicos, que propiciam a compreensão de vida do sujeito; a mobgrafia em seu contexto nas relações em rede, seus aspectos de perenidade virtual e de construção por meio de experiências singulares, pessoais e diversas, e a adoção de imagens do *Mobile Photo Festival* como *corpus* de pesquisa. Adotamos também, após a construção das relações entre os conceitos de imagem, fotografia e sociedade em rede, uma análise sobre os movimentos entre as percepções analógicas e as construções virtuais, isto é, como se dá essa passagem de suporte, de prática e de percepções e como isso pode refletir na construção da apreensão de sentido por meio do sujeito.

Como preconizam Marconi e Lakatos (2017), faz-se necessário ir além do levantamento empírico de dados, os quais, a seu tempo, são necessários para parte do embasamento da pesquisa. Neste momento é que se busca uma fundamentação teórica capaz de responder de maneira robusta aos questionamentos ora em curso, oferecendo possibilidades e indicando direções na busca por respostas para as questões da tese. A partir de então é que definimos as etapas que ora compõem a pesquisa, tendo como ponto de partida estudos sobre a da imagem como registro do visível e sua posição no modo pelo qual a tomamos como representação de um real. Em seguida, a imagem e sua passagem do registro e documental para o cibernético e para seu caráter impermanente na

rede foram analisados sob a perspectiva dos possíveis giros de percepção causados pela mudança no suporte, na circulação e no próprio fazer fotográfico.

Com tais conceitos discutidos, passamos então a analisar o conteúdo do *Mobile Photo Festival* e algumas imagens correspondentes ao que ele propõe, bem como, na sequência, debater as relações entre fotografia e mobgrafia a partir da experiência estética percebida no fazer fotográfico. Foi adotada uma abordagem que considerou a re-territorialização da imagem fotográfica em sua transição do suporte material para a existência sob a forma de pixels, códigos e luz, trazendo autores cuja abordagem sinaliza possíveis rumos e perspectivas para a imagem em rede. Após tais análises, realizamos uma problematização dessa passagem da fotografia para a mobgrafia, levantando novos questionamentos e percepções a respeito dos caminhos já trilhados e como, ao longo deles, a imagem passou por transformações capazes de alterar alguns de seus significados.

Este trabalho é dividido em quatro capítulos, além de uma introdução e de seu encerramento. No primeiro capítulo, *Da imagem à fotografia e de volta à imagem*, são apresentadas e discutidas ideias sobre como a imagem e posteriormente a fotografia tornaram-se fundamentais na maneira de a humanidade expressar e pensar diversas perspectivas de mundos idem singulares. Discorre sobre como a representação visual sai do terreno do físico-químico na imagem retiniana, por exemplo, para entrar nas inúmeras cavernas de Platão que criamos na busca de algum sentido para o que vemos e para o que nos olha; apresenta ideias como as de mapa e espelho, de Gombrich, e o pensamento de autores como Ranciére, Catalá e Barthes, entre outros, para situar a imagem e a fotografia nos planos sintático, semântico e pragmático das linguagens que constituem uma possível compreensão do que nos cerca.

No segundo capítulo, denominado *Técnica e sentimento: do registro documental ao cotidiano fluido*, abordamos a passagem da imagem fotográfica em seus suportes documental e fotojornalístico para o registro digital e online. A discussão será baseada em autores como MacLuhan, Recuero e Walter Benjamin, entre outros, para se tentar compreender os impactos não apenas do deslocamento das mídias, mas também sobre o próprio fazer fotográfico. Conceitos como os de capital social e sociedade em rede também serão utilizados para analisar como produção, edição e a fruição da fotografia foram e estão sendo alterados pelo uso de dispositivos móveis e aplicativos de imagem.

O terceiro capítulo, *Dos pixels à parede*, traz considerações a respeito de práticas de mobgrafia em torno das quais se discute uma questão fundamental neste trabalho: se a

mobgrafia tal como aqui conceituada pode ou não ser considerada uma nova fotografia. Para isso, será apresentado e discutido conteúdo do *Mobile Photo Festival*, evento que no Brasil tem reunido imagens fotográficas produzidas exclusivamente por dispositivos móveis e que ocupam espaços digitais e físicos como criações autorais.

O quarto capítulo, *(In)existências cotidianas*, pensa a discussão sobre fotografia como pensada e praticada em sua materialidade ao longo do século XX, em filmes, vidro, papel, e a passagem para a fluidez da imagem em dispositivos móveis, especialmente a mobgrafia, cuja práxis parece carregar ainda consigo fundamentos básicos do que se considera fotografia, não sendo apenas um registro eletrônico. Aqui são convocados autores e autoras como Couchot, Merleau-Ponty, Sontag e Fontcuberta em um debate sobre a percepção da imagem sob a perspectiva da materialidade e o olhar político sobre a existência da fotografia como registro físico de uma memória cujo presente diz respeito apenas ao passado.

Em Considerações Finais trazemos um olhar sobre as relações estabelecidas entre estas análises. Na maneira como as partilhas, a experiência estética, os conceitos sobre imagem e fotografia e experiência estética articulam-se para criar novas percepções e significados; nos meios pelos quais transitamos e recriamos narrativas e olhares sobre mundos tão individuais quanto coletivizados pela sociedade em rede.

CAPÍTULO 1 – DA IMAGEM À FOTOGRAFIA E DE VOLTA À IMAGEM

Estamos tão imersos em um mundo de imagens que não as percebemos como quase uma realidade paralela. Uma dimensão à parte e que, apesar de formada por objetos físicos como as impressões em papel ou como a luz emitida por telas de computador e dispositivos móveis como tablets e smartphones, pertence muito mais à esfera da mente do que ao que se pode considerar como o âmbito do concreto. Em vez disso, muitas vezes assumimos, de certo modo inconsciente, que são elas a própria realidade. Olhamos para as imagens desde uma perspectiva denotativa, em um vínculo com algo que supostamente representa do mundo real, numa perspectiva figurativa, muitas vezes sem nos apercebermos de percursos simbólicos e códigos que formam também sentidos conotativos. Na maior parte das vezes exigimos dela uma expressão descritiva de algo. Mas qual o motivo pelo qual as imagens nos importam tanto? Quais são os diversos caminhos percorridos desde os primeiros registros em cavernas, até nossas versões contemporâneas de Lascaux em tempos de hiperabundância de imagens? Esse roteiro do ver, do olhar e da percepção traz consigo divergências e convergências que se encontram em teorias que passam do plano físico e ótico às dimensões epistemológicas e estéticas acerca da imagem. São abordagens as quais mais se complementam do que se excluem. É com elas que seguimos neste primeiro capítulo. Das noções do olhar como instrumento e processo físico-químico tal como abordado inicialmente por Jacques Aumont (1995) às considerações de Antonio Quinet (2002), o desafio é transitar entre percepções que nos mostram a humanidade e as imagens que produz e pelas quais se traduz (e é traduzida por elas).

A imagem será discutida inicialmente como possível analogia de um objeto, de uma dada realidade, que transita de um processo ótico, próprio de um órgão físico, ao olhar em si, com sua carga de pulsão escópica, até quando passa a ganhar corpo como representação de mundo, sendo então abordada por meio de pontos de vista como os de Barthes, cujas abordagens em "A Câmara Clara" (2015) nos oferecem uma dimensão extremamente humana a respeito de significado e significação, e de Gombrich, com a noção a respeito das funções da imagem em seus aspectos de apreensão da realidade. Apresentaremos também ideias de autores cujas bases estão lastreadas em estudos filosóficos e sociológicos da imagem, discutindo quais são as hipóteses para as transformações ocorridas na relação entre elas e a humanidade em tempos de hiperconectividade. Se, como afirma Barthes, "é o advento da fotografia e não como se diz, do cinema, que partilha a história do mundo" (2015, p. 75), há que se pensar os

caminhos pelos quais a imagem transitou desde seus primeiros registros e até o surgimento e consolidação da fotografia como representação de uma realidade dada para, em um movimento circular, a fotografia diluir-se como produto de um processo físico-químico e passar a ser tida como a imagem tal como concebida inicialmente; isto é, como, ao que tudo indica, apenas transportamos as paredes das cavernas para telas luminosas que se nos apresentam como memória, projeção, realidade.

1.1.A IMAGEM PERCEBIDA

Em um conceito da filosofia zen-budista, algo só existe se observado, isto é, ao ser percebido pela mente consciente. O exemplo é o de uma árvore que cai na floresta: se ninguém a viu cair, então a queda não aconteceu. É certo que isso parece contraditório, pois, se não vimos a árvore cair, mas a encontramos no chão, sabemos (ou ao menos supomos) o que aconteceu. Este raciocínio contém o que parecer ser um paradoxo na intersecção entre olhar e consciência. Dito de outro modo: podemos entender que a árvore caiu sem estar presente no momento da queda apenas se soubermos o que significa uma árvore caída. Essa abordagem traz consigo algo que pode ser aplicado ao debate que Aumont (1995) levanta quando vai da conceituação do olhar como fenômeno ótico a um processo mental, cognitiva e socialmente construído.

Essa ideia de que o objeto estético só se completa na percepção estética é central na fenomenologia da experiência estética, conforme proposições de Mikel Drufrenne, Jean-Marie Schaeffer e Jacques Rancière. Tais ideias serão retomadas no terceiro capítulo de maneira mais aprofundada. Do mesmo modo podemos entender proposições como as de Dewey (2010) quando ele diz que objetos de arte, por terem existência física própria (um quadro, uma escultura), muitas vezes têm dissociados de si a experiência que na realidade os define. Esta talvez seja uma das chaves necessárias à compreensão da estética como experiência: para além do objeto em si, apreender as significações intrínsecas à sua existência como processo, absorver que "a arte real é aquilo que o produto faz com e na experiência" (DEWEY, 2010, p. 59) Nesse sentido, para Ranciére (2005, p. 17) "as práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade". Sendo assim, se pensarmos a fotografia como arte - a maneira de fazer relacionada antes ao fotodocumentarismo e agora à mobgrafia – é possível pensar que novas formas de ser e

de visibilidade são construídas a partir de como internet, redes sociais e aplicativos são utilizados e como isso transcende os processos fisiológicos – ou até mesmo sociais – do olhar.

Em termos biológicos, o que há são projeções óticas no sistema córnea-pupila-cristalino sobre o fundo do olho. Essa imagem retiniana não é percebida pela mente: trata-se apenas de uma representação físico-química em 2D do mundo exterior ao olho. Um estágio do processo do olhar relacionado à percepção da luz refletida sobre os objetos que não possui caráter semiológico mas, em vez disso, baseia-se em regras naturais de transformação, nem arbitrárias ou tampouco convencionais, que determinam a atividade nervosa. Podemos considerar estes como sendo os fatores visíveis. O que nos interessa, no entanto, começa na fronteira a partir da qual o olhar deixa o terreno do corpo biológico e passa a fazer parte da percepção visual, englobando noções como tempo, espaço, saberes, afetos e desafetos. Quando ocorre essa passagem do visível ao visual começamos a considerar não mais apenas o olho, mas o sujeito que olha. O olho não é o olhar. Este, segundo Aumont (1995, p. 59) "é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão". De certo modo, tal conceito se aproxima da visão zen-budista expressa no início deste tópico: a imagem só é tida como o correspondente de algo real quando é assim percebida e reconhecida como tal pela mente e pelos sentidos.

Sobre a percepção podemos citar que para Dufrenne (1992a/b) a experiência estética só se completa no momento da fruição por parte do espectador, no cruzamento do objeto estético com a percepção estética. Sua principal obra, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, se estrutura nessas duas dimensões, presentes nos dois tomos *L'objet esthétique* e *La perception esthétique*. Para ele a produção de sentido não está limitada, ou acabada, no plano do objeto produzido pelo artista, mas se completa, e se renova, no processo de interpretação. Como nos lembram Barros e Franzon (2018, p. 120), para Dufrenne, o belo "não é uma ideia moral, mas uma qualidade presente em certos objetos que evoca percepções, próprias de sua forma expressiva. É a percepção estética, diferente de uma percepção utilitária que implica na abertura do sujeito a uma experiência sensorial". De fato, ao discutir o conceito do belo, o pensador francês sustenta que o belo precisa ser experenciado. Trata-se de "uma ideia ou qualidade presente em certos objetos – sempre singulares – que nos são dados à experiência" (DUFRENNE, 1998, p. 45). Essa experiência se efetiva na percepção estética, pois "o espectador não é

somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza" (DUFRENNE, 1998, p. 82).

É nessa linha que Laan Mendes de Barros argumenta que

> Se o artista interpreta a vida, a natureza, em sua obra, a partir de seu campo de representações, o espectador interpreta a obra à luz de suas perspectivas de vida e inserção social. Com isso, a produção de sentidos se dá na esfera da fruição, que não se limita, por certo, a um estado contemplativo – na perspectiva do pensamento idealista – do espectador frente à obra. A interpretação implica no exercício de apropriação e de socialização da produção de sentidos, que ganha, então uma dimensão coletiva e cultural. O espectador projeta na obra seu horizonte de expectativas, busca se reconhecer nela, num movimento de compreensão. (BARROS, 2017, p. 169)

Se levarmos uma articulação entre tais ideias com a imagem fotográfica encontraremos uma possível intersecção entre os conceitos de objeto e percepção estética, representações e apropriações: ela acontece quando a fotografia (e a imagem) revela algo além do seu caráter utilitário, a pretensa objetividade que emana de sua função referencial, de atestação. É provável que isto tenha lugar no momento em que da imagem se depreende seu caráter interpretativo, singular, de construção de uma perspectiva de olhar a partir de quem a cria e que, por vezes, a leva a uma condição autoral e de arte. Nessa relação entre as escolhas realizadas pelo fotógrafo e as leituras do espectador é que opera o encontro das experiências estéticas, seus desdobramentos e reconfigurações do que é mostrado, visto e percebido pois, como nos lembra Jean Marie Schaeffer (2015):

> A experiência estética é uma experiência humana básica e, mais precisamente, uma experiência atencional explorando nossos recursos cognitivos e emocionais comuns, mas dobrando-os de maneira característica, uma inflexão em que reside sua especificidade "experiencial" (p. 45, tradução nossa).

A produção de sentido pode sofrer alterações, ela própria, mediante a apropriação e a dimensão como citadas por Barros (2017) e pela ótica de ser o espectador quem também realiza a própria obra, como nos traz Dufrenne (1988): a singularidade de uma imagem, a leitura dela como objeto e sua percepção no campo da estética possuem também como base o contexto, o sujeito e as condições históricas e socioculturais no momento de sua apropriação e fruição. Pinturas rupestres, objetos, ferramentas produzidas em eras pré-históricas, por exemplo, ocupam uma posição em seus

significados - de registro e memória a objeto de análise antropológica a possíveis símbolos – que se transforma ao transitar por diferentes abordagens, perspectivas e contextos.

Obviamente não se pode generalizar tal raciocínio, pois levando em conta os movimentos entre interpretações e ressignificações entre quem cria, quem apreende a criação, entre objeto e sujeito, precisamos considerar a singularidade daquilo se presta à experiência estética como algo que transcende a mera contemplação, ou seja, o que reconhecemos como o que nos significa, aquilo diante do qual operamos reconhecimento e identidade. Sobre isso é preciso considerar também a questão do espaço de percepção, no qual temos constância perceptiva, isto é, a expectativa de encontrar no mundo visível mais ou menos sempre a mesma aparência das coisas, o que cria padrões de percepção. Ora, se considerarmos que a parte do olho é para todos, faz-se necessário ir além – e nesse ponto é onde encontramos o espectador. Espectador que aqui é tomado como sujeito do processo que se desenvolve, um "espectador emancipado", como nos sugere Rancière (2011). O espectador é quem está além do olho. É ele o sujeito constituído por conhecimento, crenças e desejos, convergências e divergências. É na relação dele com a imagem que estão constantes trans-históricas e culturais, como cita Aumont (1995), apesar de particularidades socioculturais, etnográficas e outros fatores que fazem a mediação de significados. Desse modo é que se pode compreender a própria produção de imagens como sendo algo jamais fortuito: é intrínseco a ela o domínio do simbólico, a mediação entre espectador e o que se compreende como realidade; além, é claro do que existe entre um e outro, como dispositivo e o *Operator* (operador) como considerados por Barthes (2015). Tais relações, segundo Aumont (1995) podem se dar três níveis, conforme indicado no quadro 1.

Figura 1 – Os modos da imagem

Modo	**Onde se aplica**	**Exemplos**
Simbólico	O divino, valores morais e sociais	Imagens de divindades, cenas do sagrado
Epistêmico	O conhecimento sobre o mundo	Mapas rodoviários, sinalização, manuais

Estético	A experiência do espectador na relação com a imagem	A arte; criações gráficas na publicidade; cinema e fotografia

Fonte: AUMONT, J. (1995)

Nesse caminhar é que passamos de uma visão mais ampla da imagem para a imagem fotográfica. Da primeira também podem ser aplicadas na fotografia as ideias até aqui discutidas - e outras serão acrescentadas na busca por compreender como se deu a passagem para um rito cujo impacto na forma de ver e apreender o mundo ainda passa por transformações profundas.

A respeito disso, vale lembrar uma reflexão de Barthes (2015, p. 19):

> Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social (...). É curioso que não se tenha pensado no *distúrbio* (de civilização) que esse ato novo traz.

Se se pode chamar de distúrbio a quebra de paradigma gerada pela fotografia, a partir do momento em que ela passa a permear a vida e o imaginário popular é preciso mensurar o impacto a partir de meados do século XX, quando o consumo de mídias imagéticas cresce exponencialmente e, em especial, quando imagens digitais e posteriormente online elevam produção, domínio e difusão a um patamar nunca antes alcançado.

Podemos pensar essa mudança no eixo paradigmático da fotografia também ao lembrar, como diz Rancière (2009, p. 36), que "o regime estético das artes é antes de tudo um regime da relação com o antigo". A novidade da tradição aplicada à mobgrafia ou à fotografia em aplicativos pode ser pensada sob a ótica da fotografia como arte a serviço do novo, apropriado em uma partilha comum do fazer constitutivo de identidades e de um status próprio do ambiente digital. Este processo pode ter como reflexo uma reconfiguração do valor de arte atribuído à fotografia em suporte analógico: do número limitado de cópias, objeto de contemplação e permanência (em galerias, museus, etc) à fluidez da imagem digital e o valor atribuído não mais ao objeto em si, mas à aprovação por meio do alcance obtido em curtidas, comentários e/ou compartilhamentos em redes sociais e aplicativos de imagens. Ainda assim, talvez seja pertinente o pensamento de Benjamin sobre quais são as análises possíveis da obra de arte frente a questões como

tecnologia, novos suportes da imagem e reprodutibilidade técnica. É possível que estejamos sendo levados por dois movimentos diferentes em direções nem tanto: enquanto a prática do culto ao que se considera obra de arte sofre uma reconfiguração, como, por exemplo, quando nos museus a contemplação de quadros cede lugar às selfies tendo-os quase como figurantes, a exposição dessa espécie de "autoculto" midiático cria espaços virtuais (aplicativos, perfis em redes sociais, blogs, etc) nos quais a imagem fotográfica é que se torna o objeto de culto - mesmo que isso aconteça de forma líquida e impermanente no fluxo contínuo de dados que circulam na rede, tal como pessoas que, nos corredores dos espaços de arte, por eles passam mas ali permanecem apenas durante a fugacidade da fotografia compartilhada.

Um pouco (ou muito) desta abordagem já estava presente em Flusser (1998, p. 29), quando e elafirma que "o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens". A territorialidade da imagem ganha novos contornos e mesmo outros significados a partir tanto da transferência do suporte físico, estável, do papel e outras superfícies para a efemeridade do brilho da tela e para a liquidez do digital e dos dispositivos móveis: é a partir daí que tudo se dilui, inclusive os papéis até então desempenhados por quem olha e por aquilo que é olhado. A imagem, em sua dialética, sempre esteve em uma suposta fronteira entre o sujeito e o mundo – e suposta enquanto fluida ou mesmo inexistente se levarmos em consideração questões como a da experiência estética, cuja concretização se dá apenas na relação mútua entre objeto e observador. A partir da perda de seu caráter meramente referencial, como no fotojornalismo e no fotodocumentarismo, nos quais, inclusive, possuía um lastro de verdade ao ser apresentada por quem "esteve lá, a fotografia, parece ter deixado o espaço de recorte de outras realidades para transformar-se, ela mesma, em uma realidade em si – ou, como diz Flusser (1998, p. 29) "o seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos". Sendo biombos, portanto, mais ocultam o que teoricamente revelariam quanto mais exibem de si mesmas.

1.2.O RECORTE DO IMAGINÁRIO

De imagem, o substantivo, o objeto, para o verbo imaginar e suas possibilidades de compreensão, conotação e significados, podemos encontrar um caminho que extrapola

questões de palavra. É preciso entender o que une e ao mesmo tempo separa conceitos tão semelhantes e distintos, mais do que substantivo e verbo. Para isso, vale lembrar que muito antes da fotografia e até mesmo da pintura como uma das artes, a imagem em si teve suas diversas funções – algumas técnicas, outras como memória, ainda tantas como tentativa de compreensão e explicação do mundo. Tome-se como exemplo as já citadas pinturas nas cavernas de Lascaux, resquícios de uma prática cujos objetivos reais podemos apenas supor: seriam narrativas das caçadas e da vida cotidiana, explicações para quem não estava presente? Simples modo de contar histórias quando palavras ainda não davam conta ou fragmentos de uma memória coletiva? Ou tudo isso seria apenas uma tentativa de abstrair o cotidiano?

É difícil precisar o que separa a imagem do objeto com toda a sua carga de significante e significado, quer seja signo, símbolo ou ícone, e sua derivação como imaginação. Há um estado da arte nas imagens que muitas vezes as tornam a história em si, tanto por parte de quem a conta como dos que a percebem. Esta transição parece acompanhar as relações entre a humanidade e as imagens utilizadas tanto para registrar e explicar nossa caminhada como para também abrir possibilidade para outros roteiros – mesmo que sejam apenas como projeções futuras ou apreensões subjetivas de um presente tão diverso quanto as formas de compreendê-lo.

E quando falamos em modos de compreensão, consideramos a valorização da atitude ativa do espectador. Compreender, neste sentido, é mais do que saber explicar o que o autor quis dizer. Conforme Barros (2017, p. 170),

> A recepção não se limita, portanto, à esfera do entendimento da mensagem na lógica da explicação. Não se trata de mera decodificação do que foi proposto na produção. Ela se concretiza na experiência do reconhecimento. E esse reconhecimento presente na relação entre objeto e percepção estéticos se dá no âmbito da interação e da compreensão. Mais que o entendimento do que o autor quis transmitir ao receptor, a percepção estética deve ser pensada na lógica da compreensão.

Sob esta chave é que podemos discutir, por exemplo, a evolução técnica e intelectual ao longo dos séculos, das pinturas em paredes subterrâneas para inscrições imagéticas como as do Egito antigo, com sua simbologia religiosa; e em toda a região mesopotâmica, com o uso da imagem de Alexandre cunhada em moedas utilizadas nos países de seu império como estratégia para fazer-se reconhecer entre povos conquistados.

Têm-se, portanto, que mesmo imagens aparentemente técnicas (como nas moedas de Alexandre) carregam consigo um importante componente político e simbólico. Mesmo no caso mesmo de figurações religiosas como a dos egípcios, embora supostamente destituídas de qualquer intenção artística em sua intenção, ainda trazem consigo cargas socioculturais do espírito da época. Tornam-se objetos de reconhecimento, de projeção de poder, da busca por uma identidade de nação mesmo entre povos com suas próprias características, crenças e modos de organização social nos territórios conquistados.

Como diz Catalá (2017, p. 109):

> As imagens artísticas tradicionais exerceriam a mesma função [das imagens produzidas tecnicamente como neurônios-espelho de um exocérebro] mas decantada para a parte 'interior' do cérebro, enquanto que as imagens técnicas com relação à parte 'exterior': ambas são imagens do pensamento, mas enquanto que, por exemplo, uma pintura é, entre outras coisas, o espelho da alma do pintor, uma fotografia converte-se no espelho da alma da sociedade ou mesmo da realidade que se desprende como floração (p. 109).

Podemos pensar nessa "floração" como um produto da mente individual ou coletiva, cuja significação é tão diversa quanto os processos que a originaram? Talvez seja nesse momento para o qual convergem tanto imagem, o substantivo, como imaginar, o verbo: ambos em um jogo duplo, de espelho, em um ciclo de retroalimentação sígnica/simbólica/icônica. "O espectador é chamado ao exercício da interpretação, a uma relação especular com a narrativa que se lhe apresenta", como sugerem Barros e Santos (2019, p. 122), em uma referência ao espéculo, ao espelho. Esse jogo de imagens que se abrem à imaginação faz parte também das discussões trazidas por Quinet (2002) ao apresentar o olhar em filosofia como uma qualidade do sujeito, tendo na psicanálise o objeto como fonte: se na ótica a ligação entre a vista e o mundo visível está no olhar, na metafísica é um modo de ir além dos objetos (mundo físico) rumo ao conhecimento do mundo.

Na afirmação de que "a evidência de uma coisa está em como ela se anuncia e se apresenta a nós" (QUINET, 2002, p. 23) reside a ideia de Platão sobre a divisão entre Objetos (o mundo visível) e Ideia (o mundo sensível). De certo modo, portanto, a questão do espelho, da dualidade, do jogo "olhar - ser olhado", se faz presente em nosso percurso durante o qual imagem e Ideia permeiam desde há muito tempo nossas tentativas de entendimento da realidade, a qual também oscila entre o que se mostra a nós, o quanto nos mostramos e quão pouco nos damos a conhecer e a nos tornarmos conhecidos, pois

> O olho da sensação é feito para não ver as ideias. Como a instância do eu, descrita pela psicanálise, ele não se destina a conhecer, mas a desconhecer. Não vê senão sombras, cópias e nem se dá conta de seu equívoco, por considerá-las as próprias coisas. Esse olho é o eu da consciência e do registro imaginário (QUINET, 2002, p. 24)

Qualquer que seja a representação figurativa e mesmo com a intenção, expressa ou não, de objetividade, é necessário considerar o quanto a imagem carrega a interpretação e a subjetividade que a fazem ultrapassar a condição de símbolo e podem caracterizá-la como ícone – ou como índice, como em Dubois (1993). Santaella (2017, p. 21) diz que "quando a relação do signo com seu objeto é de mera similaridade na aparência, justamente o que caracteriza a imagem, ele funciona como signo pura e simplesmente porque acontece que ele se assemelha, ou seja, mantém uma coincidência na aparência".

Quando pensamos em fotografia, cuja ideia de verossimilhança consiste justamente na relação entre a imagem e seu equivalente (o objeto), há um percurso no qual esse jogo ultrapassa a questão do registro e ganha contornos mais subjetivos. A imagem de um monumento histórico como nas figuras 2 e 3, por exemplo, quando em um conteúdo informativo (sítios de pesquisa como Wikipedia ou portais locais de cidades e regiões), passa da referência a um contexto mais pessoal e com outro significado se mostrada como um destino de viagem em um perfil pessoal nas redes sociais. De um local obviamente com significado e contexto histórico, acaba por ser exibido como um possível símbolo da condição pessoal com o sentido de "eu estive lá". Somada a outras imagens e situações semelhantes, passa a ter uma aura de estilo de vida - a rotina de viajar e conhecer o mundo e se fazer saber não tanto pelas fotografias pessoais, mas pelo que as imagens dos locais visitados podem denotar. Ou, talvez, ocorra aqui uma inversão de significado: uma vez que não se vai a tais lugares para estar neles, mas para que eles terminem inseridos em um contexto visual no qual há uma espécie de canibalismo da alteridade. Isto é, ao substituir a contemplação e a experiência do local e da obra de arte pelas *selfies*, por exemplo, excluo a relação com o outro e crio, por meio da fotografia, um espaço cuja dimensão é dada apenas por mim mesmo.

Essa inversão tem outro componente cuja força se dá de modo bastante implícito nos fluxos interacionais proporcionados pela conectividade: além de substituir a experiência pessoal, interior, própria de quem se desloca e se desterritorializa, a exposição por meio das *selfies* faz de aplicativos, redes e mídias sociais um espaço pseudocoletivo,

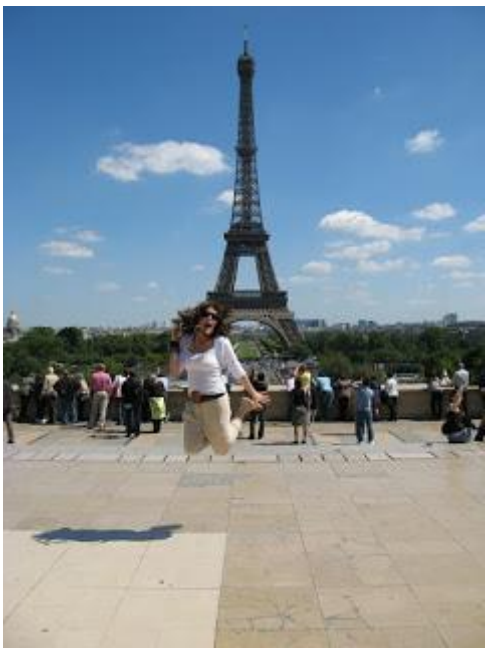
mas cuja função é mesmo apenas a de exacerbar a própria individualidade. Dilui-se nesse processo a dimensão da alteridade tão fundamental nas dinâmicas da comunicação. Deste modo podemos pensar que, talvez, comunicamos para em vez de nos comunicarmos com; a interação implica espaços comuns e eles existem ao menos virtualmente, mas parecem servir mais a uma espécie de autocontemplação do que a espaços e propósitos coletivos.

Figura 2: A torre Eiffel em sítio de viagens



Fonte: VerParis.com (Disponível em https://verparis.com/torre-eiffel/)

Figura 3: Registro pessoal postado em mídias sociais



Fonte: Blog pessoal (Disponível em http://deby-abelha.blogspot.com/2009/06/torre-eiffel-em-quase-todos-os-angulos.html)

1.3.A RELAÇÃO COM OS MUNDOS

Aumont (1995, p. 81) afirma que "o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador". É um tanto próximo à ideia de Català sobre a questão do espelho, uma vez que nessa relação dialógica há uma série de condicionantes e variáveis que irão atuar, em profundidades diversas, na construção de um sentido. É desse modo pelo qual na discussão de Arnheim *apud* Aumont se diz que a imagem carrega consigo um valor de representação (mostra coisas concretas, com nível de abstração inferior ao das próprias imagens); um valor simbólico (coisas abstratas, com valor simbólico superior ao das próprias imagens) ou um valor de ícone (imagem representa conteúdo cujas características não estão visualmente refletidas).

Ainda que se possa conceber as diversas formas de ver e ser visto, com maior ou menor grau de abstração, reconhecer, como Gombrich (1995) afirma, que não existe olhar fortuito, é condição para pensar como imagem, realidade e percepção se encontram e desencontram. A partir deste ponto de vista encontramos a ideia segundo a qual a percepção visual, base de todo processo imagético, possui um viés construtivista. Nela, ocorrem trocas entre planos de expectativas, hipóteses e possíveis correspondências com realidades mostradas nas imagens. É assim que se dá o reconhecimento concreto de subjetividades inerentes às imagens-ícone, relações às quais Aumont se refere como intrínsecas à uma das funções da imagem – a de fazer a mediação entre realidade e o domínio do simbólico.

Esta discussão aparece também em Flusser (1998, p. 29), o qual afirma que

> As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem 'existe', isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. As imagens tem o propósito de lhe representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem.

Esta substituição do mundo nas imagens (a existência) pelas imagens do mundo (o significado) parece ter tornado o homem incapaz de decifrá-las quando as toma como a realidade em si. Há também nesse processo uma questão relacionada à temporalidade da imagem e a lógica circular imposta por ela: embora o espectador tenha seu olhar

fluindo de um elemento a outro ao contemplar uma imagem, é inevitável que a atenção sempre retorne às centralidades. Estas são relações reversíveis – e não lineares, como na escrita, a partir da qual surge a consciência histórica.

Podemos depreender daí que a imagem e, por extensão, a fotografia, possuem um tempo e uma lógica que estão de certa maneira tangenciais à percepção baseada em uma perspectiva crítica e histórica, constituindo uma espécie de realidade dada. A observação a respeito do retorno à centralidade e aos elementos referenciais, tal como Flusser apresenta, remete ao "isto foi" de Barthes e também ao seu conceito de que o referente adere. Ainda que se vislumbre a possibilidade de uma abordagem analítica de uma imagem – no caso, fotográfica -, ele considera inevitável a volta a uma percepção anterior, uma impressão imagética à qual o espectador sempre retorna. Quando a isso somamos o fato de que a fotografia, mais do que uma imagem, é "a imagem" muitas vezes percebida como sendo produzida mecanicamente, em tese sem a intenção humana, pseudorretrato fiel, cópia exata, podemos compreender melhor a noção de realidade dada inerente a ela. Como afirma Flusser (1998, p.53)

> As novas situações tornar-se-ão reais quando aparecerem na fotografia. Antes não passam de virtualidade. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vector da significação: não é o significado, mas o significante que é a realidade. A fotografia é a realidade; não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho. Esta inversão do vector da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento

Esse ato, tido quase sempre como mecânico na produção fotográfica (o fotógrafo apenas aperta o botão), é fundamental para pensarmos em uma suposta noção de "verdade" tal como aplicada à imagem fotográfica. Seja pelo fato de o aparelho fotográfico ter se tornado o mediador de uma produção (do concreto ao conceitual, visível em uma superfície, recorte espaço-temporal) e/ou também pela configuração mecanicista e de apropriação da produção pela tecnologia, a realidade ou a transformação causada pelo ato fotográfico é percebida como algo da esfera concreto e não do sensível.

1.3.1. A impressão luminosa

Quando consideramos a passagem da imagem como produzida até o século XIX para o registro fotográfico, o que há é um certo embaralhamento de tais conceitos e funções se os pensarmos vinculados às artes representativas ou figurativas. O motivo é que de artefato técnico, a princípio como uma ferramenta para o registro teoricamente realista do mundo visível, a fotografia passou rapidamente a suscitar questionamentos sobre o potencial de subjetivação e significação que ela carrega.

Se pensamos diferentes visões a respeito da imagem, quer seja como analogia com o mundo visível ou mimese deste, aparente oposição entre imagem narrativa e imitação, não há apenas uma ou outra condição na fotografia. É possível discutir a pictorialidade como registro, enquanto elementos que podem estar carregados de outros significados (para quem cria e para quem contempla) transformam uma foto em algo além de um signo (por semelhança), como nas figuras 4, 5 e 6.

Figura 4 – *View at the window at Le Gras*



Fonte: UOL/Autor: Joseph Nicephore Niepce

Na imagem 4, a janela captada por Niépce contém alto grau de pictorialidade até mesmo pelo objetivo do autor: a comprovação técnica da possibilidade de imprimir imagens, no caso, sobre uma superfície sensibilizada com prata coloidal. Dadas as condições técnicas, a escolha tanto de motivo como enquadramento ficou restrita ao uso de uma câmera fixa, com algum apoio e longa exposição. Há que se pensar, portanto, em pouca ou nenhuma intenção para além do registro em si.

No segundo caso, a imagem 5 mostra a vista parcial de uma residência por uma janela lateral. A fotografia fez parte de um estudo para um ensaio que tinha como tema

“Domingos em Preto-e-Branco”. Tanto a escolha de horário, luz e enquadramento, no caso de a imagem integrar a seleção final, como a relação com o tema, poderiam suscitar percepções diversas além do simples registro: é um começo de manhã ou final de tarde, dada a sombra na parede? No caso de se optar por um encadeamento cronológico no ensaio, a posição da fotografia no conjunto da obra mudaria a percepção do espectador? O enquadramento, com perspectiva e ponto de fuga, tem por si só algum significado?

Figura 5– Vista lateral de residência



Fonte: o autor

Figura 6: Janela em casa abandonada



Fonte: o autor

A Figura 6 mostra a janela de uma casa de meados do século XX, na zona rural do interior paulista. Em que pese a mudança do ponto de vista (do lado de fora, e não mais de dentro para fora) e certa pictorialidade no registro de um imóvel abandonado, cujos indícios estão no estado da janela, na vegetação sob ela e a condição aparente do local, há diversas significações possíveis. Para o autor, o fato de o imóvel fazer parte de uma antiga colônia de fazenda canavieira facilmente imprime à imagem um sentido de decadência de todo um sistema socioeconômico; para quem não possui tal informação, talvez o sentido fique limitado à noção de passagem do tempo, de abandono e descaso. Entra em jogo aqui o que Aumont (1995) cita como "a regra do etc": ao utilizar conhecimentos prévios, o espectador supre aquilo que não está representado por meio de uma abordagem construtivista. Está presente também nesse processo uma clivagem que parte da questão técnica do objetivo e do dispositivo - bem como do processo ótico – e chega ao olhar a partir do ponto de vista do espectador, sujeito socialmente construído por afetos e saberes singulares embora referenciados por construções mais ou menos arbitrárias quando se considera a relação com a imagem.

Em sua obra "Arte e Ilusão" (1995), Gombrich inclui a fotografia como imbuída de convenções como toda e qualquer representação. Para ele, há convenções mais naturais, que agem sobre o sistema visual – como a perspectiva– e é isso que cria a tendência de vermos como sendo a realidade imagens nas quais encontramos semelhanças e nas quais encontramos algum tipo de identificação (como no plano visual). Essa

analogia pictórica possui dois aspectos. O primeiro é o de espelho, no qual ocorre o desdobramento de alguns elementos da identidade visual, cuja ocorrência é muito comum na fotografia. O aspecto de mapa preconiza que a imitação da natureza possui múltiplos esquemas que tanto podem ser, por exemplo, esquemas mentais relacionados a universais - a partir dos quais, ao simplificar a representação, a tornam mais clara -, como esquemas cuja constituição se dá por meio de convenções sociais, como na arte em determinadas épocas (o padrão visual dos Quatrocentos, por exemplo).

Também não podemos considerar tais relações com a imagem como alheias às posições de quem olha e do objeto (ou de quem é) olhado. Seria simplista imaginar que esse processo se limita à troca, reconhecimento, projeção. Quando Rancière (2011, p. 17), ao comentar a estrutura reconhecida nas discussões sobre o espectador em relação ao teatro e a ela opõe o conceito de emancipação, diz que esta "começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição". Pressupõe-se então uma simbiose nos caminhos percorridos pelos atores e espectadores também da imagem, uma espécie de dialética do ver e de agir sobre esse ver que se configura nas interações próprias da conectividade e da imagem digital e nos aplicativos e mídias sociais.

De certa maneira, a interatividade pensada ou pretendida na distância entre palco e plateia na configuração das relações pelas quais "uma ação é levada à consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar" (RANCIÉRE, 2011, p. 9) parece realizar-se no círculo de ações e reações compartilhadas da imagem nas mídias sociais. É preciso pensar se tal entrelaçamento de intenções é real ou o que vemos são apenas simulações, percepções equivocadas de uma cena na qual projetamos uma relação com o outro que na verdade pode estar limitando-se apenas a respostas esperadas e desenhadas com a finalidade de confirmar as próprias expectativas, sejam elas nas redes sociais o ato recíproco de curtir, comentar ou compartilhar.

Levando em conta tais ideias, na relação com a fotografia torna-se mais claro perceber como questões de convenções na representação, como as de mapa e espelho na pictorialidade, nos levam a cristalizar suposições de realidade nas imagens. Seja pelo fato de encontrarmos correlações visuais com esquemas mentais (mais ou menos universais ou naturais) ou pela analogia com aquilo que já nos é familiar no repertório sociocultural,

a imagem fotográfica é impregnada de uma percepção anterior a ela e que acaba por torná-la referência de um real suposto.

1.4.A IMAGEM PRODUZIDA

Em "A Câmara Clara", Barthes (2015) apresenta como participantes do processo de construção da imagem o *Operator* (no caso, o fotógrafo), o *Spectrum* (o objeto da imagem), o dispositivo e *Spectator*, (aquele que contempla as imagens após terem sido produzidas). Ainda que sem intenção expressa, ele se aproxima das ideias de Aumont a respeito dos modos da imagem e compreender isso é, talvez, pensar na dinâmica constituída por tais atores e como, de maneira não-linear, todos interagem entre si e ao mesmo tempo geram e alteram continuamente os sentidos da imagem.

Barthes (2015, p. 18) cita como exemplo a própria experiência em ser fotografado:

> Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a "posar", fabrico-me instantaneamente em um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer (...)

Em uma cena como a de um retrato pensado, planejado e produzido com um determinado fim, seja ele comercial ou para registro pessoal/familiar, parece óbvia essa intersecção entre fotógrafo (o *Operator*), o qual, ao mesmo tempo em que dirige o modelo também é afetado por ele e idem estabelece um roteiro que inclui o dispositivo (a câmera); o próprio dispositivo, cuja configuração técnica delimita certas decisões do *Operator*, tais como enquadramento, distância e uso da luz disponível; o *Spectrum*, isto é, o objeto que se situa entre o olhar de quem produz a fotografia e quem a observa depois; e o *Spectator*, cuja presença, em um caso como esse, é ao mesmo tempo objeto e espectador, uma vez que tornar-se-á, em dado momento, o sujeito do olhar para a imagem produzida.

Existe aí também uma relação de interdependência: "Sem dúvida, é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo", afirma Barthes (2015, p. 18). De todo modo, é possível cogitar que, nesse exemplo específico, fotografado e espectador da própria imagem (ainda que posteriormente) não são a mesma pessoa: quem se deixa fotografar entra em um jogo de tensões na interação com o fotógrafo, com o equipamento, com todo o processo em si: coloca-se tanto na projeção de como pretende ser visto como diante da perspectiva do *Operator*. Tem diante de si um

dispositivo que o limita e ao mesmo tempo expande possibilidades de uma realidade que deixará de ter sido tão logo o obturador se feche. Na posição seguinte, de *Spectrum*, o objeto, passa a *Spectator*, quem contempla e aqui é inevitável pensar na clivagem do ponto de vista – e não apenas em relação ao dispositivo e ao produto final, a imagem fotográfica – mas também e principalmente na percepção do processo e de suas possíveis significações. É uma questão complexa e de certa maneira abordada nas mesmas reflexões de Barthes (2015) ao exprimir diante da fotografia um desejo ontológico: saber o que ela é "em si" e quais características a tornam diferente de outras imagens.

Neste ponto podemos trazer para a discussão o que Sontag (2004) pontua a respeito de toda fotografia conter em si uma decisão política ao ser pensada e criada, ou mesmo quando Aumont (1995) define como a temporalidade na imagem ao afirmar que mesmo determinadas sequências fixas (como a pintura ou histórias em quadrinhos) podem denotar a passagem do tempo. Uma HQ pode ser lida quadro a quadro, mas é em certa medida um recorte do tempo, enquanto a fotografia "congela" um instante (à exceção de séries documentais, por exemplo, mas que ainda assim circunscrevem o objeto a um limite temporal). Tais características – tempo, espaço, as diferentes posições entre *Operator*, dispositivo e *Spectator*, decisões políticas– e tantas outras cuja existência altera os diversos sentidos de uma imagem fotográfica – são parte do motivo de Barthes afirmar que as classificações das fotografias são exteriores ao que elas mostram (os objetos) e não possuem relação com sua essência. Para ele, essa impossibilidade de classificar a fotografia está ligada ao fato de que, como imagem, ela replica de modo mecânico algo que não se repetirá existencialmente: traz consigo seu referente e ambos não têm distinção imediata, pois para isso exigem um momento subsequente de saber e reflexão.

Esta abordagem sobre não haver distinção imediata entre a imagem e seu referente está ligada também aos atores envolvidos nesse jogo, cuja participação pode ser pensada sob o ponto de vista do lugar de fala e de interação. Rancière (2009, p. 15) nos diz que a "partilha de espaços, tempos e tipos de atividade determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha". Entre *Operator* e *Spectator*, entre fotógrafo, equipamento, coisa fotografada, quem olha e quem vê e é visto há, portanto, uma dinâmica na qual é impossível precisar e definir a quem ou ao que se atribui uma posição exata, uma ética própria porque a experiência estética considerada no âmbito da imagem digital, online e, principalmente a mobgrafia, acontecem impregnadas pela a fluidez e pela impermanência, mesmo e especialmente

quanto às posições ocupadas em relação à imagem. O observador torna-se o criador não de uma mimese a partir da imagem original, mas de uma transformação de forma e sentido; quem cria o faz sabendo já não mais possuir controle sobre isso, tampouco vê seu produto como uma obra acabada ou única; há uma profusão de atores, de intenções, olhares e reconfigurações em um trajeto no qual a imagem passa a ser não mais o recorte de uma realidade dada, mas a própria realidade ou, ao menos, o sentido dado por quem a utiliza.

Quando pensamos na possibilidade da fotografia como arte é possível conceber que novas formas de ser e de visibilidade são construídas a partir da maneira como internet, redes sociais e aplicativos são utilizados. Se considerarmos tal pressuposto podemos também utilizar em tais conexões o conceito de capital social, construído a partir justamente das posições ocupadas, das territorialidades, por meio do qual se constroem e se mobilizam partilhas do fazer e do dar a conhecer na imagem. Tomemos como exemplo a figura 7. Existe nela uma quantidade razoável de informação, cujo sentido, em um primeiro momento, não está dado mas pode ser construído a partir de algumas pistas: a começar pela aparência comum à maioria das pessoas na imagem (quase todos usando capacete e/ou em motos), passando por índices como a cor vermelha nas bandeiras e em algumas roupas; o próprio texto indicativo nas bandeiras (UGT – União Geral dos Trabalhadores)

Figura 7: Manifestação na avenida Paulista, em São Paulo



Fonte: o autor

Para Barthes, a presença do referente em uma fotografia é permanente, o que a leva para todos os objetos do mundo e, para ele, a torna inclassificável uma vez que não existe motivo para marcar suas ocorrências – e, em não havendo marcas, "as fotos são signos que não prosperam bem, que coalham, como o leite" (Barthes, 2015, p. 15)

Descoladas de uma explicação sobre o contexto em que foram obtidas, casos como o da Figura 6, em tese meramente informativos/referenciais, podem "coalhar" no sentido de perder força ao falarem sobre uma realidade cuja existência fica circunscrita a um recorte do tempo, remetendo aos conceitos de *studium* e *punctum*. O primeiro é "a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, mas sem acuidade particular" (2015, p. 29). Com um espectro mais amplo de significações, o *studium* pode ser percebido como um cenário estendido no qual o registro histórico, o testemunho político, são o fio condutor da narrativa:

> O *studium* é um campo vasto do interesse diversificado, do gosto inconsequente, do desejo indolente(...). Reconhecer o *studium* é encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (que tem a ver com o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. (BARTHES, 2015, p. 29)

O *Punctum*, por sua vez, configura-se como algo que, em vez de ser procurado por quem observa a foto (o *Spectator*), deixa a imagem como um elemento que o fere, deixando uma marca. Não intencional, o *punctum*, embora possa ser compreendido como um detalhe eventual em uma foto, significa a diferença entre uma cena passível de ser apreciada e uma imagem cujo significado está justamente em uma espécie de "quebra de contrato" entre o *Operator* (o fotógrafo) e a possível expectativa do *Spectator*: na imagem 6, o que fazem as duas pessoas que no protesto que deixam a condição esperada para o ato (manifestar-se) para, eles próprios, passarem a observadores (a julgar pela posição de ambos, de si mesmos, pois aparentemente fazem uma selfie)?

Algo a ser discutido, no entanto, está relacionado ao fato de que

> Reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. (BARTHES, 2015, p. 31)

Este contrato, se visto sob a perspectiva da mobgrafia tal como abordada neste

trabalho, nos leva a pensar mais uma vez na questão da perda de fronteiras entre intenções, expectativas e papéis atribuídos a cada um dos envolvidos. Quem é fotógrafo, ou mesmo o que é um fotógrafo, se todos podem sê-lo? O que se espera de quem produz a imagem e de quem a observa, se já não mais apenas a observa? Isso é o que parece estar na discussão levantada por Barthes (2015, p. 15) quando ele diz:

> Eu tinha que descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem. Eu tinha que fazer minha palinódia.

Esta possível re-visão imagética, uma espécie de palinódia do olhar por meio da qual se revisita possíveis percepções anteriores da fotografia talvez seja um dos pontos centrais na discussão deste trabalho: afinal, que revisão maior do que até então se teve como fotografia – o registro do cotidiano, a apreensão do mundo exterior – ao pensarmos nas profundas transformações, principalmente estéticas, causadas pela hiperconectividade e pela abundância na produção e compartilhamento de imagens por meio de aplicativos sociais? Se não os únicos, são eles provavelmente os maiores vetores de mudanças no uso e no próprio sentido da imagem fotográfica percebidos com o fim da era analógica.

Podemos perceber esse deslocamento ao considerar a estética como inerente à experiência do sensível, tomando aqui o conceito de experiência como algo que ocorre em um dado espaço/tempo, presente em contextos (socioculturais, econômicos, etc) os quais delineiam a compreensão de vida do sujeito que olha, presencia e interage: "a produção de sentidos em relação aos fenômenos vivenciados e às narrativas com as quais lidamos resulta, assim, de uma experiência pragmática, que se transforma no passar do tempo, que se insere nas dinâmicas sociais e na história" (BARROS, 2017, p. 122). O modo como se dá a relação com a imagem nos meios digitais e, principalmente, por conta dos meios de ser e fazer no ambiente de aplicativos de redes sociais acaba por transformar significativamente a experiência humana de se colocar frente ao objeto que olha e pelo qual é olhado; de estar frente a si mesmo e ao outro, proposição discutida por Didi-Hubeman quando diz que "[...] ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência de tocar." (p. 31). Neste ponto é possível fazer uma relação tanto entre a questão do olhar e ser olhado na e pela fotografia como também com o ato (físico) de segurar a imagem, tocar a superfície, sentir a textura da ampliação em papel

simultaneamente à percepção visual; a fotografia impressa como prova, documento, atestação, pelo ato de tê-la em mãos. No digital, o táctil é a tela, estática-dinâmica, luz e matéria que dão forma, conteúdo e verossimilhança ao “isto foi” e, de certo modo, o transforma em “isto é”.

Ainda nesta discussão, Didi-Huberman nos traz o exemplo das tumbas como analogia para a questão do ver: o que eu vejo (uma caixa, um paralelepídedo, que em si não abriga – ao menos fisicamente – algo que o preenche de significado imediato) me olha de volta com toda a carga do que representa, cujo presente se apresenta apenas como passado embora seja o que lhe confere o caráter de “inelutável” apregoado pelo autor. Assim é também com imagens, sejam elas analógicas, ancestrais, contemporâneas ou em formatos fluidos: ao olhar para elas, recortes de um “isto foi” cuja presença se faz apenas em pontos de tinta sobre suportes como tinta e papel ou pixels em telas iluminada, somos também olhados, receptáculos de realidades findas que se concretizam não mais por si próprias mas apenas quando as interiorizamos. Ocorre aqui o que é dado por Ranciére quando diz que a estética é uma experiência ligada ao interior do que é produzido; algo que engloba processos de produção e recepção, contextos, categorias nas quais as experiências se encaixam, padrões de pensamento que as avaliam e classificam, em um círculo mútuo entre quem olha e quem é visto.

Estes conceitos encontram ressonância em Dufrenne (1953) sobre a possibilidade de a experiência estética operar tanto fora como dentro do concreto, bem como do espectro subjetivo: contém ambos, mas é o espaço no qual intenção do criador e possíveis expectativas do observador se encontram e então, quando há ressonância, somente ali a experiência se realiza. Não há um ou outro, mas ambos. É neste espaço comum, zona de encontros e afetos, que objeto e percepção estética ganham sentido: o primeiro, noema, o que é percebido e torna-se correlato à noesis, vivência e processo intrínseco à consciência do espectador. Cumpre-nos aqui apresentar alguns questionamentos, tais como os caminhos pelos quais o objeto passa até tornar-se parte significante da experiência estética, destino que se cumpre na consciência: onde está a chave para que isso aconteça? Na experiência em si ou nela se fazem necessárias marcas anteriores, correlatos prévios que, no encontro e no reconhecimento, dão origem à percepção estética?

1.5.A REALIDADE INSTANTÂNEA

Aqui é possível pensar a discussão sob um ponto de vista mesmo do que se considera realismo em fotografia – ou melhor, qual a realidade a ser considerada na imagem fotográfica. Se tomarmos a questão da imagem como anteriormente discutida e em suas bases pictóricas, de registros da memória ou mesmo com a subjetividade inerente à pintura, por exemplo, é preciso olhar a fotografia na passagem do antigo conceito de mimese, tal como inicialmente pensado já em meados do século XIX, para uma análise ancorada em um ponto de vista mais semiológico e epistêmico. É assim que Dubois (1993) procede ao comentar como a semiótica peirceana, já em 1895, apontava a fotografia como índice para depois André Bazin, em meados do século XX, buscar o sentido da prática na gênese da imagem, mais no processo e menos na imagem final. Tais percepções são importantes na dissociação necessária para ultrapassarmos uma noção de certo modo quase natural ao se considerar a fotografia como expressão de uma realidade, levando em conta a afirmação de Barthes (2015, p. 52) de que "o referente adere".

Posição semelhante tem Santaella (2017, p. 23) ao afirmar que

> Da fotografia para o cinema e deste para o vídeo, não obstante as diferenças técnicas que os diferenciam, existe um fio condutor que os une: a duplicação do mundo. A rigor, essas imagens de natureza tecnológica apenas simplificaram e incrementaram um sonho humano que já teve início nas grutas: registrar em uma superfície duradoura a evanescência do instante e a precariedade da memória.

Tanto a impermanência do momento como sua relação com a memória, seja em qual suporte for, parecem ter como fundamento a cristalização de uma realidade suposta que não está mais ali – ou mesmo talvez nunca tenha estado da maneira como é percebida na imagem. Tais conceitos podem nos remeter sem muita dificuldade a uma relação na qual também se incluem os conceitos apresentados anteriormente sobre convenções na representação, se considerarmos as reduções mentais simplificadoras de esquemas universais nos mapas e mesmo a analogia redobrada de alguns elementos da identidade visual na abordagem do espelho.

Catalá (2017, p. 116) possui abordagem semelhante. Para ele, o princípio da câmara escura subverteu o padrão de percepção e pensamento utilizado desde os gregos e contribuiu para alterar a perspectiva a partir da qual se olha e se tenta traduzir a

realidade, substituindo a narrativa da mente por uma narrativa percebida por meio de uma mídia:

> O modelo mental instituído pelo teatro grego organizou de forma básica e absoluta a mente ocidental durante séculos, até que outro artefato, muito menos espetacular, mas igualmente eficaz, surge no panorama social para compartilhar seu lugar e, em grande medida, começar a refinar seus orçamentos. Refiro-me à câmara escura, conhecida desde antigamente, mas que, especialmente a partir do barroco começou a se tornar uma técnica usada pelos pintores e tomada como metáfora pelos filósofos. Seu potencial heurístico e epistemológico vai se adicionando até que acabe concretando-se em um dispositivo preciso: a câmera fotográfica. Com ela, e posteriormente ainda mais com o cinema, uma nova era é insinuada, outro modelo mental que por mais de um século permanecerá no horizonte enquanto a sociedade vai se aproximando dele paulatinamente.

A mudança provocada por esta substituição de modelo – a narrativa da mente pela narrativa midiatizada – muito provavelmente também está na base da percepção de uma realidade apresentada por meio de sua analogia imagética. Se tomarmos como exemplo o mito da caverna de Platão, começamos a compreender como a exposição da mente a determinadas linguagens acaba por formar o modo como o mundo é apreendido. Mesmo na passagem da abordagem pictorialista, como na pintura, para a fotografia, há que considerarmos também na constituição da realidade imaginada o que Aumont (1995) opõe como “instante pregnante” e o “instante qualquer”. O primeiro baseia-se na ideia de que se o tempo do espectador é sempre (dura apenas o tempo da percepção), ao aproximar-se dos limites do sensível e estar apenas no momento da experiência da imagem em si, este tempo transforma-se no instante.

Isso pode ser percebido a partir do final da Idade Média, quando a tendência ao naturalismo nas artes intensifica a busca pelo referente de um real, especialmente na pintura. Somado ao aperfeiçoamento técnico, isso leva à tentativa de expressar em uma única cena, em um suposto recorte temporal, todo o significado de um acontecimento – tenha ele existido de fato ou não ou sendo até mesmo uma concepção do sobrenatural, como na temática religiosa. A esse momento único, infinitesimal quadro do tempo, mas ainda assim capaz de expressar uma verdade eterna é que o se chama de “instante pregante”. Mesmo que tal pressuposto careça de sustentação filosófica – é impossível um instante apenas representar o todo de um acontecimento – esta condição foi assimilada

provavelmente devido ao deslocamento do eixo no qual o modelo mental passou a ser construído a partir da midiatização das narrativas.

Se pensarmos no termo "encenação" podemos chegar a um aspecto que torne mais evidente tal raciocínio: seja na pintura ou na fotografia, ainda que nesta, como se verá adiante, pareça mais plausível a ideia de naturalidade e realidade do momento captado, é impossível não conjecturar que todo recorte imagético no fundo é uma cena cuja criação envolve desde seu criador, o suporte na qual está inserida e veiculada e quem a contempla, como discutido anteriormente. Em meados do século XIX essa noção acaba sendo transformada e até mesmo intensificada a partir da tecnologia. O instantâneo fotográfico assume o lugar de representação autêntica de um acontecimento em oposição a um acontecimento suposto (como no caso do instante pregnante), especialmente por trazer consigo o momento de algo com existência real, ainda que não mais presente a não ser por meio de seu registro luminoso. A esse momento revestido de uma naturalidade presumida quanto mais se pretende fortuito e casual, é que se chama de "instante qualquer". É curioso que este conceito acabou por estar mais vinculado a uma dimensão artística da fotografia, tal como seu antecessor na pintura, expresso por autores como Henri Cartier-Bresson, Vivian Maier e Robert Doisneau, entre outros.

Podemos considerar também uma certa oposição entre o instante pregnante e o instante qualquer que vai além da técnica e torna-se de caráter estético. Há neste ponto uma ruptura quanto à ideologia de representação do tempo entre eles. Se mesmo antes da fotografia havia tentativas de fazer a captura do momento infinitesimal do tempo de uma cena como estratégia para a captura do que se poderia considerar autêntico (como no caso das representações pictóricas dos Quatrocentos), a partir do registro fotográfico isso até passa a ser tido como algo resolvido quando, na verdade, cria por vezes uma ambiguidade ainda maior. Por isso é que em fotografia a sensação de "prestar contas do mundo com fidelidade" (DUBOIS, 1993, p. 25) torna-se inseparável de toda sua enunciação, desde sua produção, passando pela recepção e chegando à contemplação. Isto ocorre pelo fato de ser ela, a fotografia, tida como um ato mecânico sem interferência humana como na pintura, no desenho ou mesmo na escultura. Além da consolidação da narrativa por meio de uma mídia e sua percepção como espelho da realidade, estando vinculado a uma tecnologia em tese livre das vontades, dissabores e intenções humanas, faz-se ainda mais profunda a sensação de se estar diante da "verdade" mostrada por uma imagem

fotográfica. Dubois (1993) aponta nessa construção o que ele chama de "percurso da verossimilhança do índice", para o qual estabelece três etapas.

A primeira estabelece a fotografia como espelho do real, conceito que remonta principalmente aos primórdios da fotografia e que marcou profundamente o estudo teórico e as percepções acerca dela especialmente no século XIX. Vinculado ao processo mecânico, no qual não haveria "criador", teria seu fundamento em ser uma imitação perfeita da realidade. No século XIX e até praticamente meados do século XX, a fotografia era apontada como o registro documental, o referencial, concreto; à pintura era atribuída a busca formal, a subjetividade, o fazer artístico; a oposição entre técnica e atividade humana. Tal percepção perdurou além de quando já se percebia a fotografia como carregada de subjetividade, afetos e intenções: basta analisar a o material com foco em informação (fotojornalismo e e documentarismo, por exemplo), no qual a conexão com uma realidade supostamente verdadeira estava (e está) ligada de modo intrínseco à própria expectativa do observador quanto ao que as imagens mostram. O próprio criar e fazer fotográfico também manteve um padrão bastante técnico, uma vez que mesmo o investimento na atividade foi (e de certo modo, continua sendo) eminentemente técnico, de maneira a aprofundar o realismo nas imagens. A mimese como característica da estética da imagem fotográfica, portanto, prolonga-se do séc. XIX para o séc. XX.

Outra perspectiva pela qual a imagem fotográfica começa a ser analisada a mostra como um caminho para transformação do real, a partir do qual tem-se a desconstrução da fotografia e do discurso da semelhança. Isso se dá principalmente por meio de três vertentes: as teorias da percepção; os discursos ideológicos e os discursos sobre os usos antropológicos da fotografia. Sob o ponto de vista antropológico, o que se discute é a questão da determinação cultural do significado das mensagens, o qual não se impõe como evidência. Trata-se também de reconhecer a fotografia como algo bastante codificado (em termos estéticos, culturais, sociais, etc). Sendo assim, para qualquer receptor existe a dependência dos códigos de leitura. Ambas estas concepções – a fotografia como espelho e depois como transformação do real, se tomadas sob a teoria peirceana, estão relacionadas aos valores do signo respectivamente de ícone (representação por semelhança) e símbolo (representação por convenção geral). No caso de um terceiro ponto de vista – o da fotografia como traço de um real -, chegamos à imagem como índice; isto é, por contiguidade (mas não semelhança) física com seu objeto com um valor muito singular. Neste caso, seu referente é este: "o traço de *um* real"

(DUBOIS, 1993, p. 45). Ainda assim, mesmo na indicialidade a questão do referente mantém-se presente, uma vez que tal como exposto na semiótica peirceana os signos nunca o são por si só, ou seja, não são exclusivos quanto aos seus referentes, havendo uma simbiose entre significações que promove a intersecção entre eles.

Sobre a questão do traço de um real cabe-nos questionar o quanto transitam, neste ponto, as diferentes abordagens da fotografia em sua relação com o que se pretende mostrar, aquilo que se vê e, tão ou mais importante, o que se apreende a partir da tensão gerada nas trocas entre criador, aparelho, meio e observador. Isto se faz ainda mais necessário quando nos debruçamos sobre as possibilidades que imagens digitais e novos modos de fruição têm criado. Parece que estamos frente a uma espécie de volta às origens, pois tendo a fotografia se mantido como filtro, mapa e espelho nas representações de mundo, as tecnologias digitais e mudanças no uso da fotografia estão deixando para trás a linearidade da narrativa grega como pensada por Català (2017).

Sobre a questão das modalidades e interações sígnicas da imagem podemos considerar como exemplo a Figura 8, uma das fotografias mais vistas e discutidas sobre a guerra do Vietnam. Nela, a imagem da então garota Kim Phuc nua, correndo em meio a outras crianças e soldados americanos após o ataque com napalm a um vilarejo vietnamita, é marcada por essa intersecção: o *símbolo*, produto de convenções sociais, do horror da guerra, presente no sofrimento percebido na imagem; o *ícone*, que na definição peirceana não pressupõe existência física de um referente, poder neste caso ser o da crueldade em si; e mesmo e principalmente o *índice*, ao estabelecer fisicamente uma conexão entre o instante e o que dele se depreende: a fumaça-fogo/bombas, o desespero-posições das crianças (correndo), os soldados-conflito militar.

Figura 8: Crianças vietnamitas após ataque de napalm



Fonte: https://www.metropoles.com/entretenimento/literatura/kim-phuc-saiba-como-esta-a-menina-da-iconica-foto-da-guerra-do-vietna. (autor: Nick Ut)

É principalmente na questão do índice que se articula o debate em torno da fotografia em seu modo epistêmico: não se trata de analisar fotografias, mas "a fotografia", menos em suas dimensões estéticas, históricas ou antropológicas e mais como algo cuja significação está vinculada à ordem da impressão, do registro, do traço, ainda que maneira um tanto efêmera quanto abstrata, posto que o observado nada mais é do que tinta sobre papel, pixel iluminado em uma tela, ondas luminosas.

Para Santaella, a chave para entender a presunção de realidade na imagem fotográfica está na constituição dela como signo:

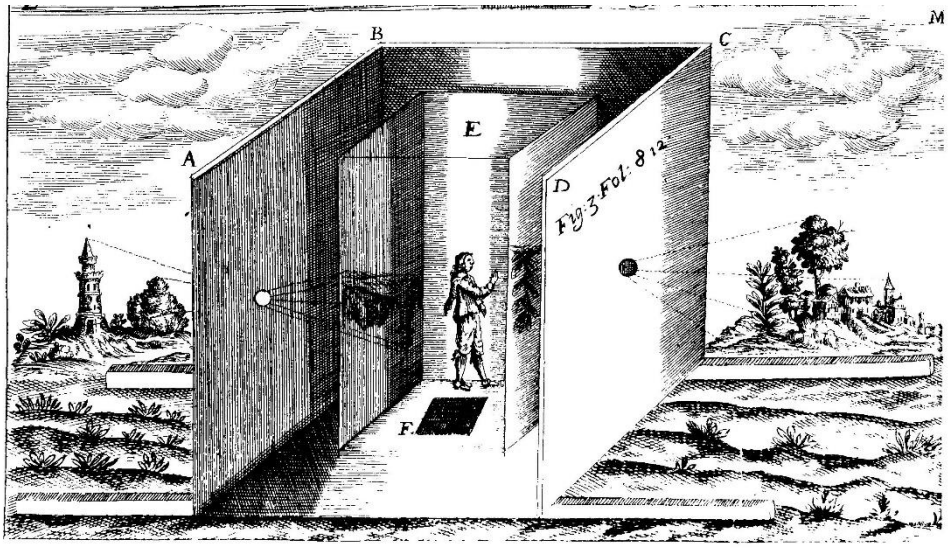
> É claro que existe uma semelhança de aparência entre a figura que aparece na foto e o objeto que foi capturado por ela. E esse aspecto é certamente icônico. Contudo, uma vez que essa similaridade depende de uma conexão existencial entre o objeto e seu flagrante, é essa conexão que faz a foto funcionar como signo. Ela nos dá a conhecer algo que realmente existe ou existiu e que, de fato, se constitui na potência da fotografia (SANTAELLA, 2017, p. 30)

Esta conexão existe desde antes do surgimento da fotografia e permeia praticamente desde sempre a relação do homem com a imagem. A diferença, no entanto, parece ter origem justamente quando acontece a substituição da narrativa da mente por uma narrativa pelas mídias, como citada por Catalá (2017). Neste ponto é que passamos a conceber não mais a imagem como um recorte ou uma memória da realidade, mas da

realidade em si. Essa espécie de passagem de uma posição à outra parece ser uma espécie de marco na história da imagem se a compreendemos como meio de apreensão e significação de mundo.

A própria contiguidade referencial remete ao "isso foi" de Barthes. Insere-se em um contexto que extrapola o mecanismo da memória - o qual também surge de modo recorrente na fotografia – para apresentar-se como a verdade sedimentada em uma imagem, a realidade existencial transmutada em planificação bidimensional por meio de um processo físico-químico e inserida em um passado que não se repete - mas nem por isso menos real. Encontramos marcas dessa realidade transposta observando também duas tecnologias fundamentais na fotografia, a *camara obscura* e, depois, a camara lucida de Wollaston, em 1807. No primeiro caso, a câmera escura, como mostra a Figura 9, utilizava a projeção do real sobre uma superfície na qual estava o suporte para reprodução manual da cena. Vale notar aqui que o dispositivo possui um "olho" e o sistema, basicamente simula a projeção retiniana bidimensional do próprio processo ótico.

Figura 9 – O princípio da *camara obscura*



Fonte: Espaço Amarelo.
Disponível em http://www.espacoamarelo.com/curso-de-fotografia-a-camara-criativa-e-exposicao-de-trabalhos-com-thomaz-william-mendoza-harrell-2/

Figura 10: Gravura do século XIX mostra uso da *camara lucida*



Fonte: Wikipedia.
Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_l%C3%BAcida

Apesar da diferença com sua antecessora, a câmara clara (Figura 10) também remete a uma lógica do índice em seu meio de obter cópia direta de algo visualizado: é apenas um "olho" que funciona por meio de um telescópio acoplado a um prisma, em um jogo de espelho e lente fixado a uma haste presa a uma mesa de desenho na qual o "pintor" apenas deixa a mão correr sobre os traços que vê pelo sistema. É inevitável perceber, a partir de ambos os exemplos, o processo fotográfico como a extensão do olho e consequentemente o modo como isso se articula com a noção de realidade:

> O dispositivo ótico recorta do real [...].Em suma, ao lado do valor indiciário de traço, de impressão, de testemunho do real, ao lado também da possibilidade da reprodutibilidade técnica da oba (cf. Benjamin), a função de recorte e de enquadramento do real constitui provavelmente uma terceira característica principal da fotografia (DUBOIS, 1993, p. 132)

Pensar tais características exige que façamos uma revisão quanto a esse recorte a partir de quando a narrativa deixa o que podemos considerar como "fontes" de informação sobre o que se tem como realidade - a exemplo da imprensa - e passa a transitar por uma rede constituída por usuários-produtores-observadores cujos papéis são tão fluidos quanto as imagens e as histórias que circulam entre eles. Voltamos então, como a fazer um círculo de percepções, a ideias como a maneira pela qual é possível imaginar essa fluidez como elemento fundamental da experiência estética própria da imagem fotográfica contemporânea. Ou, de modo ainda mais profundo, se o que encontramos hoje em redes e mídias sociais e nos aplicativos de imagem pode mesmo ser classificado como

fotografia. Se a ela atribuímos o caráter de real, como pensar tal perspectiva em meio a verdadeiras mutações nos modos de fazer, deslocando-os até mesmo de aparelhos que consagraram a fotografia como tal – a "câmera fotográfica" – e ainda imprimindo ao processo filtros, recortes, transformações digitais, novos meios de ver e ser visto, de apropriações e de consumo da imagem?

1.6. O mundo à sua frente

É a partir deste ponto que passamos a discutir questões relacionadas à fotografia como janela de uma realidade suposta, suposição que ao longo do século XX foi consolidada por práticas como o fotojornalismo e a fotografia documental e que ganhou outra dimensão epistêmica e estética a partir da transposição para o digital, com o acesso global às tecnologias de produção, edição e compartilhamento de imagens, especialmente nos aplicativos sociais de imagem. Quando falamos sobre a dimensão epistêmica é preciso considerar que o conhecimento acerca da imagem fotográfica em seus diversos usos e suportes, seja no fotojornalismo, na publicidade ou mesmo nos álbuns pessoais, por exemplo, tem outras perspectivas desde que essa imagem passou a se liquefazer, a ser compartilhada e alterada ao extremo em suas versões digitais e no uso em redes e aplicativos sociais. Talvez ainda não nos seja possível dar conta de todas as transformações pelas quais a fotografia ainda passa, mas devemos estender nosso olhar às possibilidades que se desdobram a partir de novas significações. Se levarmos em conta os conceitos de *Operator*, *Spectrum* e *Spectator* de Barthes, já não é mais possível pensar neles separadamente ou em relações mútuas, pois estão sujeitos a uma diluição e a uma fusão causada pela transferência dos modos de produção, tratamento e publicação/difusão para qualquer um com um dispositivo móvel. Tais práticas, antes restritas ao fotógrafo, muitas vezes profissional ou, em casos amadores, a quem se atribuía este *status*, ampliaram o domínio da imagem fotográfica a tal ponto que já não é mais possível fazer a distinção da autoridade de quem fotografa.

Transformações como estas nos levam também a pensar sobre os possíveis desdobramentos no campo da estética. Se considerarmos o deslocamento dos modos de produção e fruição da imagem fotográfica, temos que imaginar como se dão as experiências a partir da tensão entre o suposto domínio da imagem e suas significações

qualquer que seja a posição do sujeito, isto é, de produtor a quem a contempla ou distribui (ou todas em um círculo virtuoso de criação). Importante ressaltar que este conceito da estética como experiência deve ser pensada a partir de discussões de autores que trabalham esse entendimento a partir de uma visão do sujeito como participante de um processo histórico, sociocultural, imerso em um tempo e em um espaço nos quais ele se transforma (e os transforma) por meio de suas vivências. Em um caso como o da fotografia, tal como diz Barros (2017, p. 125), "pensar imagens como arte é ir além de sua condição como manifestação comunicativa". Nesta abordagem se pretende avaliar aspectos sensíveis da experiência e inseri-los no centro desta discussão, tomando como norteadoras ideias de autores que trabalham questões como as derivações estéticas da experiência e midiatização, fatores capazes de alterar significativamente as fronteiras da percepção a respeito da fotografia nos aplicativos sociais de imagem, tal como proposto neste trabalho. Como diz Barros (2017, p.122), "para além do que está posto na obra de arte ou nos produtos midiáticos, é preciso compreender as mediações que ela promove entre interlocutores, entre o ser humano e o meio social em que está inserido".

Tais mediações passam também pelo deslocamento do plano da representação para o plano da interpretação ao considerarmos que a estética é um modo de experiência ligado ao interior do que é produzido, algo que engloba modos de produção e recepção, contextos, categorias nas quais as experiências se encaixam, padrões de pensamento que as avaliam e classificam. Ao relacionar possíveis intervenções nas maneiras de ser e de visibilidade percebemos uma relação com o que Sontag (2004, p. 29) preconiza como o sendo o uso político da fotografia: "não pode existir nenhuma prova, fotográfica ou de outro tipo, de um evento antes que o próprio evento tenha sido designado e caracterizado como tal"; isto é, a ideologia – e não a fotografia – se configura como o determinante constituinte do que se pode considerar um evento. A afirmação de Sontag refere-se principalmente a eventos como guerras e manifestações, os quais, registrados por meio de fotografias, teriam sua posição no mundo não apenas por meio da imagem em si mas da posição política na qual se inserem e que os define como elementos constitutivos de um contexto social histórico e ideológico.

É com estas discussões que iniciamos o capítulo seguinte, partindo da abordagem da fotografia como ferramenta de informação e política a partir do fotojornalismo e documental, bem como da disseminação da imagem fotográfica em meios analógicos e as mudanças profundas que ocorreram a partir dos suportes digitais, tanto físicos, como

as telas de computadores e especialmente *smartphones*, como dos meios pelos quais a imagem circula. Serão também discutidos aspectos como as estratégias criadas a partir da consolidação do uso da fotografia em aplicativos de redes sociais, especialmente em aplicativos como o Instagram, de modo a discutir os impactos inicialmente em termos midiáticos para, em capítulos posteriores, chegarmos a questões estéticas e epistêmicas quanto à experiência do usuário e como isso pode estar construindo novos modos de percepção da imagem e da realidade como é mostrada.

Em "A câmara clara", ao comentar o sentimento pertinente às buscas filosóficas que faz – e nisso inclui a tentativa de entender o que ele considera "a fotografia" - Barthes (2015, p. 13) diz que "a vida é assim, feita a golpe de pequenas solidões". De certo modo, a fotografia é, em si, uma pequena solidão. Um recorte ínfimo de uma cena nunca mais repetida, a não ser mecânica ou digitalmente, cujo sentido é tão singular quanto o é cada um que a contempla, ainda que a escala global de difusão e acesso tenha elevado isso a bilhões de singularidades conectadas entre si.

CAPÍTULO 2 – TÉCNICA E SENTIMENTO: DO REGISTRO DOCUMENTAL AO COTIDIANO FLUIDO

Aqui abordamos a passagem da imagem fotográfica em seus suportes documental e fotojornalístico para o registro digital e online. A discussão será baseada em autores como McLuhan, Walter Benjamin, Fontcuberta, Kossoy, entre outros, contribuições fundamentais para a compreensão das passagens e das transformações entre as mídias e a maneira pela qual isso altera nossas relações com a imagem, com o outro e com as realidades com quais mantemos contato. Conceitos como os de capital social e sociedade em rede também serão utilizados para analisar como produção, edição e a fruição da fotografia foram e estão sendo alterados pelo uso de dispositivos móveis e aplicativos de imagem.

2.1. ENTRE TINTA E LUZ, OS CAMINHOS DO PAPEL À TELA

Desde quando "o mundo tornou-se pequeno e ilustrado", como afirma Kossoy (2001, p.26), o que aconteceu com a fotografia? Como viemos, desde que o pictorialismo[2] cedeu lugar no qual imagens eram captadas mecanicamente a um cenário onde pedaços de realidades começaram a ser gravados inicial e individualmente nos papéis usados nas ampliações fotográficas, para depois compor um conjunto editado de diversos mundos nas publicações documentais e jornalísticas até, por fim, chegarmos à imagem convertida em energia luminosa, em pixels tão presentes e ao mesmo tempo tão fugidios nas telas de computadores e dispositivos portáteis como tablets e *smartphones*?

Este capítulo discute como se deu esse percurso. Da fotografia como um artefato supostamente despido de caráter ideológico em seu início, a partir de meados do século XIX, ao momento em que começa a ganhar rapidamente outros desdobramentos até quando, a partir da massificação dos meios de comunicação e da imprensa, a imagem passa a consolidar o *status* de verdade a respeito das realidades mostradas. A partir daí discutiremos os processos pelos quais, ao deixar o suporte físico e converter-se em projeções digitais da luz captada e depois ganhar amplitude por meio de redes e mídias sociais e dos aplicativos de imagem, a fotografia talvez tenha passado por uma mudança significativa. Deixa de ser o pretérito "isto foi" de Barthes, e segue rumo a um "isto é"

[2] Surgido em meados do século XIX, o pictorialismo foi um movimento no qual eram utilizadas técnicas clássicas da pintura, tais como motivo e composição, na busca por um reconhecimento artístico para a fotografia. Paisagens e mesmo cenas com fundo religioso, como a sequência do Pai Nosso, de John Mayall, de 1846, eram constantes nas imagens produzidas.

presente nas imagens fluidas e efêmeras exibidas nas telas. Ao fazê-lo, carrega consigo a possibilidade de ser como pretende quem a cria, compartilha e manipula (não necessariamente nesta ordem). Cabe, assim, indagar se essa efemeridade e fluidez alteram, ou não, o estatuto original da fotografia, que envolve questões de atestação, registro e memória próprios de uma materialidade inerente à película e ao papel, à coleção e aos álbuns de família.

Quando falamos em não haver traço ideológico na fotografia em seus primórdios é preciso considerar dois fatores. O primeiro deles é que em seus passos iniciais, capturar uma imagem impunha limitações técnicas significativas: equipamentos praticamente sem mobilidade, processos químicos elaborados em suportes como vidro e chapas metálicas impregnadas com prata coloidal. Tais condições refletiam-se em todo o processo, o que de certa forma pode ser considerado limitante quanto a escolhas de motivo, enquadramento e mesmo locais para onde transportar o equipamento. Em segundo lugar, mesmo com tais barreiras, a suposição de não haver uma ideologia nas imagens iniciais deve ser vista com algumas ressalvas, pois, mesmo que não carregassem consigo todas as intenções do fotógrafo, é possível perceber traços de escolhas como, por exemplo, no motivo escolhido: o que ou quem era considerado digno de ser fotografado? Quando se fotografava alguém, individualmente ou em grupo, como se dava a construção de sentido da cena: com que roupas as pessoas eram mostradas? Em quais locais e em que poses se deixavam fotografar?

Para isso é necessário compreender também os modos pelos quais operam as relações no âmbito online das redes e mídias sociais, seus territórios e os jogos de construção do capital social envolvidos em uma rede tão perene quanto efêmera de afetos e desafetos. Quando pensamos na questão de redes e mídias sociais talvez seja possível pensar em como elas criam territórios simbólicos, deslocando os lugares nos quais se fala, se ouve e onde vinham sendo construídas as formas de mostrar e de apreender a realidade: dos espaços físicos, da mídia analógica ao espaço impalpável e movediço das mídias acessíveis via internet. A produção, circulação e consumo da imagem fotográfica ganha, nesse novo cenário, uma dimensão de afirmação de identidade e de reconhecimento. Como diz Barros (2017, p. 125), “quando os sentidos são reconhecidos na interação entre objeto e percepção estética, o conhecimento se articula com a emoção e o que se tem é compreensão mais do que explicação desses sentidos então constituídos”. Assim, pois,

temos a imagem como um território no qual acontecem encontros, leituras e a convergência de identidades e suas interações.

Seja na discussão de Maffesoli (1987), cujas ideias sobre um tempo de tribos podem ser pensadas à luz das constituições de identidades e grupos em tempos digitais, dos liames criados entre os feixes de fibra ótica, ou na percepção de McLuhan ao dizer que "as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos" (1964, p. 21), será necessário compreender o modo pelo qual estas relações vinculam-se e estão entrelaçadas nas redes sociais digitais. A projeção e a própria constituição das representações geradas a partir das imagens como discutidas neste trabalho estão, em grande parte, vinculadas à interatividade proporcionada por estas conexões

2.2 IMAGEM, HIPERABUNDÂNCIA E IMPERMANÊNCIA: DA INTERNET AOS DISPOSITIVOS MÓVEIS

Kossoy (2001) aponta a fotografia como uma das inovações tecnológicas que marcaram a primeira Revolução Industrial. Os impactos foram além do mero desenvolvimento técnico e chegaram ao âmbito da cultura e de transformações nos ritos sociais. Sem ficar restrita aos campos da ciência ou do registro documental, a imagem fotográfica passou a substituir até mesmo o registro pessoal, antes ocupado pela pintura, em cuja constituição já se afigurava a formalização de relações e de status próprios tanto de quem fotografava como dos que se deixavam fotografar (ou queriam ser fotografados), além da fotografia em si, prova física, recorte e documento que atestava uma realidade pretendida.

Podemos fazer, no entanto, uma analogia entre o desenvolvimento tecnológico e o que McLuhan viria a considerar quase um século depois da Revolução Industrial sobre o impacto dos meios de comunicação de massa: com o avanço técnico da fotografia, das capturas iniciais, ainda presas à pouca mobilidade de equipamento e até mesmo conceitos pictorialistas e documentais[3], novas formas de mostrar o mundo se apresentaram. Estes

[3] Tomemos aqui os conceitos de fotografia pictorialista e documental tal como inseridos em seus contextos iniciais, isto é, a primeira como uma tentativa de representação do mundo baseada em técnicas da pintura

movimentos também são discutidos por Pierre Lévy em uma comparação entre os meios de mobilidade, trabalho e comunicação ao longo da história, especialmente quando estabelece as mudanças ocorridas desde a Revolução Industrial até o que ele chama de revolução contemporânea para os ambientes digitais e cibernéticos. Para Lévy (1988, p.39),

> o tipo de poder favorecido pela extensão do ciberespaço não é, evidentemente, o poder hierárquico, burocrático ou territorial à antiga [...]. Cada vez mais será um poder nascido da capacidade de aprender e de trabalhar de maneira cooperativa, relacionado com o grau de confiança e de reconhecimento recíprocos reinante num contexto social.

Isto é, o desenvolvimento tecnológico ao longo do período que sucedeu à Revolução Industrial, até meados e final do século XX, teve como consequência não apenas alterações nas práticas e nos usos dos meios e ferramentas, mas também nos processos sociopolíticos e culturais. A disseminação e o desenvolvimento de tecnologias digitais, a ampliação em escala global de redes cibernéticas interconectadas deslocou profundamente as fontes de produção e circulação da informação, alterando, por consequência, os processos de tomada de decisão e poder.

Em sua abordagem sobre a relação humana com o ambiente computacional, interação simbiótica e comunicação, Lima Júnior (2019, p. 136)) afirma: "é preciso notar que está havendo uma ruptura no modo como nos relacionamos, nas últimas décadas, com a informação e suas diversas interfaces digitais conectadas". Baseado em uma comparação com processos de trabalho e comunicação decorrentes dos modelos criados a partir da Revolução Industrial, Lima Júnior (2019, p. 139) aponta que mesmo os modelos adotados na relação homem-máquina na perspectiva do conceito de interação-humano-máquina (IHC) possuem uma "visão computacional [...] influenciada pelos ditames oriundos da Revolução Industrial de que as máquinas devem servir aos propósitos humanos, melhorando a eficiência na realização de tarefas e, assim, consolidando uma relação homem-máquina no campo que se denomina *master-slave*". Essa relação, na qual

---

e da linguagem visual do Quatrocento (perspectiva, linha de fuga, etc); a segunda, neste caso, está vinculada ao caráter de registro técnico que marca inicialmente a fotografia. Em ambos os casos, se considerarmos a questão tecnológica entre meados do século XIX e início do século XX, tem-se tanto na criação de imagens como em sua posição como objeto de visibilidade um caráter de imobilidade e permanência: grandes equipamentos, suporte idem (negativos em vidro, ampliações em papel), cujas características decorrem da tecnologia e dos dispositivos então existentes.

há uma cadeia de comando para o planejamento das ações e rotinas baseadas na usabilidade, passa por transformações significativas para desembocar no que se considerou chamar de simbiose cognitiva, a qual utiliza-se de parâmetros baseados nos modelos humanos de apreensão e análise da comunicação e da informação. De certo modo, estes conceitos parecem estar relacionados às ideias de Kerckhove sobre o círculo virtuoso marcado por processos mútuos de uso e incrementação da tecnologia nas relações que envolvem percepção, aprendizado e adaptação entre o cérebro humano e as tecnologias cibernéticas.

Podemos transferir tal raciocínio às questões deste trabalho ao analisar como o uso das tecnologias da imagem influenciaram (e ainda o fazem) a maneira como nos relacionamos com elas. Quais foram as mudanças ao longo deste percurso que, se não mudaram totalmente o paradigma de as tomarmos como representações de uma suposta realidade, ao menos tornaram as imagens e a fotografia referências de mundos cada vez mais singulares, individuais e contemporaneamente interconectados?

Talvez isso possa ser percebido a partir do momento no qual, de paisagens rurais a expedições científicas e das narrativas orais às imagéticas, outros olhares surgiram, mais individuais, em maior quantidade e com diferentes abordagens. O mundo estava sendo fatiado em perspectivas tão mais diversas quanto próprias. Começava ali a imagem como representativa de "microaspectos do mundo" (Kossoy, 2001, p. 27). A partir disso, aspectos da experiência estética na fotografia e das práticas de fazer colocam-se em um movimento que talvez possamos chamar de dialética da apreensão: aos movimentos de individualização dos processos produtivos, da divisão de classes e do trabalho soma-se, em um mesmo giro, também uma personalização das experiências por meio da produção e do conteúdo de material nos meios de comunicação. Esta apropriação da fotografia como meio de expressão pessoal fundamenta-se na ideia da prática como um elemento constituidor de identidade social:

> Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo tão difundido quanto o sexo e a dança – o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticamente para a maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder. (SONTAG, 2004, p. 18)

Um possível exemplo disso é a fotografia de viagem, a qual, para Sontag, configura-se como um mecanismo para reduzir a angústia por não haver um trabalho a

cumprir quando em férias. Na sociedade industrializada, em um capitalismo no qual ócio e pecado confundem-se, “ter o que fazer” em uma viagem pessoal ou em família pode incluir a fotografia nas estratégias para mitigar uma possível culpa pelo escapismo à subversão de burlar o trabalho.

No campo das experiências pessoais e nas maneiras de se estar no mundo, o processo de individualização promove também outras trocas e modos diversos de se significar: no lugar da oralidade, da narrativa e da vivência coletiva, o consumo e o acesso cada vez mais próprios, singulares, como discutido por Català (2017); em vez do modelo mental do teatro grego a câmara fotográfica assume como refinadora do modo pelo qual as histórias são contadas e nos contam sobre quem imaginamos ser.

Há também uma outra virada a partir da qual a fotografia começa a se mostrar e a ser percebida de modos diversos quando, do registro de acontecimentos passados a imagem fotográfica torna-se o acontecimento em si. Se “a imagem fotográfica é o que resta do acontecimento, fragmento congelado de uma realidade passada” (KOSSOY, 2001, p.36) em seus fazeres e suportes analógicos, o fluxo massivo e contínuo de imagens em uma conectividade permanente na internet cria uma espécie de presente infinito. Como partes dessa conectividade, impermanência e fluidez no conteúdo criam um eterno porvir que não fica, que não se constitui como a imagem-objeto da ampliação em papel fotográfico, mas se materializa no que não é material, embora perene: a percepção e a experiência.

Essa hiperabundância de imagens produz efeitos ainda não totalmente percebidos nas dimensões ética e estética de nossa sensibilidade, pois, se a fotografia, por si só, de certa maneira já duplica pedaços do mundo e a nós tais recortes têm sido desde sempre oferecidos como lembrança, verdade, documentos, o excesso de imagens causa uma percepção de que “o mundo é mais acessível do que é na realidade” (SONTAG, 2004, p. 33). Tais efeitos de duplicidade, de suposta verdade, de atestação e lembrança são reforçados em práticas como as do fotojornalismo e da fotografia documental, podendo ser pensados também no ambiente das redes e aplicativos sociais na internet. Estes são ambientes nos quais as narrativas baseadas em imagens constroem discursos sujeitos a um esvaziamento devido a uma overdose visual que tanto reforça como amplia, cria e dilui os sentidos daquilo que é visto.

Na contemporaneidade, a perda ou ao menos a alteração dos sentidos que normalmente tem se dado à imagem está nas discussões sobre a ideia de uma "pós-fotografia". Inicialmente surgido em meados da década de 90, atrelado a questões como as da disseminação de câmeras digitais, dispositivos de digitalização da imagem e de computadores, o conceito estava limitado a novos suportes, mas não contemplava mudanças fundamentais no próprio modo como a imagem fotográfica passou a ocupar territórios a partir do que se considera a segunda revolução digital: o aumento exponencial do acesso à internet, as conexões por meio de dispositivos móveis e a consolidação de redes e aplicativos sociais como meios de informação e comunicação.

Quando discute a ideia de uma pós-fotografia, Foncuberta (2016, p.01) afirma: "habitamos a imagem e a imagem nos habita". Essa fusão talvez seja o resultado de uma imbricação entre tecnologia, novas estruturas de interação, acesso permanente e a percepção consolidada ao longo de um século e meio de fotografia analógica sobre a imagem como recorte de uma realidade. Há, contudo, um aprofundamento dessa percepção ainda pouco discutido. A pós-fotografia carrega consigo o que Fontcuberta considera um "capitalismo das imagens", marcado pela sociabilidade própria das redes sociais, pelo fluxo contínuo de dados e pela hiperabundância de imagens, estas cada vez mais fluidas, líquidas e mais distantes de como as concebemos até então.

Há uma relação entre esta abordagem e o modo como Bauman apresenta o que vê como impactos na condição humana por conta de transformações nos modos de trabalho, produção e consumo. Quando diz que "na falta de segurança de longo prazo, a 'satisfação instantânea' parece uma estratégia razoável" (BAUMAN, 2001, p. 203), ele o faz para demonstrar que solidez, a permanência e a previsibilidade próprios ao período pós-Revolução Industrial acabaram por se liquefazer com novos modelos de organização econômica, social e, por fim, cultural. Tais mudanças têm de ser analisadas sob o aspecto de como adquirimos, processamos e principalmente reprocessamos informação, conhecimento e meios de visibilidade. Esse capitalismo contemporâneo e sua desconexão entre trabalho e sentido da existência, a aniquilação dos vínculos entre sistemas de produção e troca e uma possível direção de vida e reconhecimento de identidade tiveram - e ainda têm - como consequência uma espécie de fragmentação nas percepções do cotidiano. A transformação dos esforços físicos e mentais do trabalho, antes visíveis em uma produção vinculada à existência, criou algo passível de ser deslocado e desterritorializado. Contemporaneamente, gerou uma mobilidade de propósitos e sentidos

cuja reverberação se dá também nos meios pelos quais apreendemos a realidade, ou seja, no conteúdo e na forma dos que nos chega pelos meios onde fazemos circular informação.

Essa relação pode ser também percebida na afirmação de que

> O trabalho não pode mais oferecer o eixo seguro em torno do qual envolver e fixar autodefinições, identidades e projetos de vida. [...] Em vez disso, o trabalho adquiriu – ao lado de outras atividades da vida – uma significação principalmente estética. Espera-se que seja satisfatório por si mesmo e em si mesmo, e não mais medido pelos efeitos genuínos ou possíveis que traz a nossos semelhantes na humanidade ou ao poder da nação e do país, e menos ainda à bem-aventurança das futuras gerações. (BAUMAN, 2001, p. 174)

Esta é uma abordagem que também está relacionada aos pressupostos deste trabalho, isto é, como operam a reconfiguração da imagem a partir da sua transposição para o suporte digital, sua visibilidade em dispositivos móveis sua transitoriedade e seu caráter não físico sob a perspectiva da experiência estética, ou seja, de que maneira a vivência em tais cenários e territórios afeta o modo como nos relacionamos com o mundo.

É assim que a própria concepção de um pensamento a longo prazo como reflexo de experiências de vida cedeu lugar a um modelo gerado a partir da maneira mediante a qual organizamos o trabalho em novos modos de produção. Mudou a própria percepção da realidade a partir das mídias pelas quais construímos nossas relações de sentido com o que nos rodeia, que já não é nem mais físico. Em vez, disso, constitui-se em boa parte por representações virtuais que se esvanecem com a mesma fugacidade com que surgem. Vimos desaparecer eventuais amarras, conexões, liames com os quais a existência cotidiana vinha sendo construída e vivenciada por meio de reflexos de mídias analógicas. Ao menos aparentemente, presente, passado e futuro possuíam um fluxo, um tempo devido a cada um ao qual se conectavam de maneira linear, organizada. A linguagem digital, a internet e a conectividade permanente criam uma espécie de ilusão na qual, nas imagens e por meio da percepção das *timelines* de redes e aplicativos sociais, parece haver apenas um presente eternizado sempre no último post, no comentário mais recente. Antes disso, havia um passado ao alcance de alguns cliques mas ainda assim, passado, e adiante um futuro quase sempre marcado pela expectativa e pela ansiedade da próxima interação. Assim como o trabalho tal como citado por Bauman, o que temos é uma experiência estética, uma vivência cujo sentido não mais está lastreada no que foi ou naquilo que,

supomos, virá, mas tão somente em um aqui e agora imaterial, singular e atrelado apenas a si mesmo.

Discutir como chegamos a essa impermanência permanente talvez importe menos do que compreender quais são os reflexos disso no modo como novas relações se estabelecem e criam outros modos de significar o mundo. Aqui podemos lembrar Kerckhove (1997) em "A Pele da Cultura", no qual a discussão sobre os impactos da tecnologia avança sobre novos modos de funcionamento da mente e as mudanças provocadas pelos novos meios. Se memória, processos lógicos e analíticos terminam por serem afetados e também por agir sobre como usamos e somos expostos a novos meios e tecnologias, como não estender isso aos processos mediante os quais construímos nossas percepções e interações?

Para isso, podemos tomar os meios de comunicação de massa como mediadores das maneiras pelas quais construímos nossas relações com valores, com a cultura e a memória de cada época. Assim foi nas sociedades industrializadas após o surgimento da imprensa, de tecnologias como o telégrafo, o rádio e a televisão: ampliamos o alcance a e até uma certa conectividade por meio do consumo de informação, mas de certo modo a ela ainda se impôs um modelo linear de comunicação, com baixa interatividade e pouca ou nenhuma participação efetiva na criação de forma e conteúdo.

Tal raciocínio, se aplicado à fotografia e mesmo ao modo como ela sempre foi posicionada nos meios de comunicação de massa por meio do fotojornalismo ou do documentarismo nos leva a pensar sobre a quem se atribuiu, desde sempre, o domínio sobre o recorte do que era visto:

> Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. (KOSSOY, 2001, p. 50)

De qual testemunho, ou de quem, estamos falando ao considerar os meios de produção da comunicação antes da chamada segunda revolução digital? Nesse caso, trata-se menos de pensar a tecnologia de criação e o aperfeiçoamento dos meios e mais de compreender como eles, aliados a conceitos como os de redes sociais e capital social, transformaram profundamente o modo como passamos a construir o sentido das

realidades a que estamos submetidos por meio de um universo de imagens nunca antes tão acessível e perene.

Isso nos remete também às ideias de McLuhan sobre as consequências de o meio ser a mensagem. A respeito da afirmação a respeito de novas tecnologias criarem espaços antes não existentes na condição humana, precisamos pensar que esta concepção aplicava-se a uma época na qual as extensões do corpo e da mente humana, ainda que vinculados à tecnologia eletrônica, estavam limitadas a sentidos como o tato, visão e audição. Pouco se poderia prever quando os meios contivessem não apenas outras sentidos e habilidades, como a memória e mesmo o processo de apreensão e desenvolvimento de linguagens, mas também refletissem e alterassem a maneira como operamos em nossas relações de alteridade.

Aqui podemos retomar parte do pensamento de Ranciére (2005, p. 15) quando ele discute questões como a fronteira entre o que é comum partilhado e partes exclusivas, dizendo que essa "partilha de espaços, tempos e tipos de atividade determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha". É inegável o impacto que modos de comunicação, conexão e interação advindos da segunda revolução digital tiveram e ainda têm quando se pensa na partilha de espaços, tempos e experiências. Ainda que se possa considerar uma suposta democracia digital na qual todos e todas estariam em posição de protagonismo da produção e disseminação de conteúdo, quais partilhas estaremos discutindo? Por onde circulamos, eu e o outro, para nos encontrarmos nessa rede? E quando o fazemos, o que e como partilhamos, e a partir de quais posições? São questões que trazem consigo a multiplicação exponencial das conexões e das interações proporcionadas por elas a partir da ampliação da internet. Nestas, é quase impossível deixar de considerar a conexão entre política e estética, "em especial quando esse plano do sensível se desprende da subjetividade do indivíduo ou das pequenas comunidades de apropriação para se tornar uma experiência compartilhada com um Outro mais distante", como diz Barros (2018, p. 197). Faz-se necessário, portanto, pensar estas relações a partir do ponto de vista da dimensão coletiva e como nela operam alteridade, comunicação e as construções e reconhecimentos identitários.

São caminhos que começaram a se consolidar a partir de quando a comunicação mediada por computadores passou a crescer de maneira mais consolidada a partir dos anos 2000, quando também se tem um aumento em escala global do uso de redes e mídias

sociais. Nesse sentido, tomamos por redes sociais digitais ambientes interativos nos quais as conexões se dão entre pessoas, e não computadores, levando em conta que "o estudo da sociedade a partir do conceito de rede representa uma dos focos da mudança que permeia a ciência durante todo o século XX" (RECUERO, 2009, p. 17).

A compreensão acerca de tais conexões leva em conta desde, por exemplo, estudos como a Teoria Geral dos Sistemas formulada por Bertalanffy nas décadas de 40 e 50; noções de física quântica formuladas por Einstein e Heinsenberg, notadamente quanto aos níveis de interação subatômicos nas quais há aspectos conceituais importantes - especialmente com o advento da cibernética; e proposições como as de Maffesoli (1987, p.15) ao afirmar que "a multiplicidade do eu e a ambiência comunitária que ela induz servirá de pano de fundo à nossa reflexão. Propus chamá-la de 'paradigma estético' no sentido de vivenciar ou de sentir em comum". Ou seja, a estética nas relações comunicacionais toma o sentido de uma sensibilidade compartilhada, ou, nas palavras de Rancière (2009) é a "partilha do sensível".

Nesse último caso, se pensarmos em um paradigma estético como um entrelaçamento entre vivências proporcionadas a partir da massificação do uso das redes e aplicativos sociais; as percepções e usos do que se pode considerar como pós-fotografia, a partir das ideias de Fontcuberta; e as dinâmicas de interação proporcionadas a partir da segunda revolução digital teremos, provavelmente, um cenário no qual os meios (redes, mídias e aplicativos sociais de imagem), a imagem e os processos de conectividade das redes sociais criam uma convergência de significados e significação sem precedentes na comunicação e nas relações de identidade, alteridade e capital social antes do século XXI.

Apesar de estudos iniciais sobre redes estarem ligados a conceitos matemáticos, terminaram absorvidos pelas Ciências Sociais e utilizados para estudar padrões de comportamento e relacionamento comunitários. Em conjunto com os estudos sobre cibernética, baseados em teorias sistêmicas e biológicas, tais estudos tornaram-se a base para a análise de cenários no ciberespaço, onde já é possível observar e avaliar aspectos como a auto-organização em torno de normas comuns, a dinâmica da formação de grupos e redes sociais, a validação de premissas e a formação de capital social.

Uma rede social é formada basicamente por atores e conexões, as quais podemos compreender como sendo interações ou laços criados entre e/ou por aquilo que se considera como os "nós" nos quais se entrecruzam os fluxos. No ciberespaço, pensar as

redes sociais mediadas por computador e pela internet implica em analisar como ocorrem os processos de socialização e compartilhamento por meio das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs). Neste ponto precisamos considerar, como afirmam Renó e Flores (2018, p. 24, tradução do autor), que

> este novo espaço ganhou outra característica mais importante do que a interatividade [...] que se traduz na possibilidade de haver uma mudança de estado de usuário receptor para emissor/receptor; isto é, a partir da web 2.0 o receptor pôde criar seus próprios espaços virtuais e, a partir das redes sociais (Castells, 1999), alterar o modo pelo qual se faz a circulação de conteúdo.

Essa mudança é fundamental para compreendermos o que talvez seja o conceito inicial da pós-fotografia. Para além dos contornos do objeto estático produzido, convém pensá-la nos trânsitos da percepção estética. Não se trata tanto do suporte, da mídia utilizada, da transposição do papel para a tela, mas sim da experiência com a imagem proporcionada pela conexão em rede, pelo fluxo contínuo e por uma relação de apropriação, transformação, protagonismo e até mesmo da ideia de desapego. Para tanto, vale pensar a fotografia no contexto da experiência estética partilhada. Isto por que, como abordamos inicialmente neste trabalho um conceito zen budista sobre percepção e existência: nenhuma imagem é mais de quem a cria e ao mesmo tempo é de todos que com ela interagem, que a manipulam e que dela se apropriam.

2.3 O DOCUMENTÁRIO DO EU NAS REDES E MÍDIAS SOCIAIS

Neste processo, as representações do eu e possíveis relações de alteridade estão sujeitas às maneiras pelas quais os atores das redes sociais moldam e são moldados pelas estruturas a que pertencem e por meio das quais acontecem as interações. Com a internet, a substituição da distância física por uma possível proximidade virtual os torna menos discerníveis, fazendo com que eles sejam substituídos por representações baseadas em construções virtuais de identidade. O modo como estes avatares do eu se constituem são vários e incluem perfis em redes sociais, blogs e sítios pessoais e canais em plataformas como Youtube. São perfis/identidades em construção permanente, a demandar atualização constante de si mesmo e das próprias relações na rede. Além dos atores ou "nós", as redes sociais são em boa medida constituídas pelas conexões entre eles.

Todo esse percurso se fez no primeiro movimento da revolução digital após o surgimento das primeiras redes sociais no final da década de 1990 e que se acelerou a partir de meados da década seguinte. Foi permeado por um conceito de capital social que pode ser visto sob a perspectiva das relações entre pessoas e o sentimento delas associado ao fato de pertencerem, real ou virtualmente, a uma comunidade. A partir disso, consideramos que o capital social carrega consigo os recursos disponíveis para um indivíduo a partir do momento em que ele passa a pertencer a um determinado grupo; este capital social está, portanto, ligado ao conteúdo e à maneira pela qual as relações se dão na rede social, sendo ao mesmo tempo coletivo e individual.

Neste caso, está vinculado ao indivíduo quando ele se vale das possibilidades criadas a partir do capital social e da legitimação do grupo, comum em associações, clubes de serviço e comunidades, para obter determinados status, construir identidade. Por outro lado, o capital social é coletivo quando está relacionado a um determinado grupo e existe apenas em função dele, isto é, o pertencimento ao grupo é que cria possibilidades inerentes ao estar ali. Temos exemplos disso no fato de alguém estar apto a participar de determinados concursos e exposições apenas na condição de integrante de um fotoclube. O acesso ao capital social constitui-se na derradeira vantagem de pertencer a um grupo. É neste âmbito que podemos pensar a experiência estética como relação de alteridade e inserção na esfera do comum, da comunidade.

Para Recuero (2007), a comunicação mediada por computador alterou a dinâmica desses processos ao permitir aos usuários superar barreiras de território e presença, permitindo a manutenção à distância das relações sociais. Vêm daí as primeiras redes sociais online, como o *Orkut* e *Facebook*, cuja interface e modos de usar, em meados da década de 2000, já operavam no conceito de web 2.0, isto é, com mecanismos de interação cuja dinâmica possibilitou o desenvolvimento de páginas com conteúdo interativo como blogs. No entanto, a mudança mais significativa foi a partir dos modos de operação da chamada web 3.0: baseada na entrega de conteúdo a partir do perfil de uso e do mapeamento de interesses do usuário inicialmente em ambientes de computadores e laptops, ela teve suas características incrementadas quando passou a operar em conexões quase permanentes e por meio de dispositivos móveis, com acesso praticamente ilimitado à internet e via aplicativos sociais. A partir daí, o fluxo de informação baseado em perfis pessoais aperfeiçoou-se e passamos a estar imersos em arquipélagos de interesse, ilhados em nossa individualidade no uso, mas simultaneamente conectados aos interesses do

outro, que vemos e que nos olha, tão distante e ao mesmo tempo tão próximo. Nessa configuração é que a imagem ganha novas possibilidades ao tornar-se o mapa de territórios sabidos, mas quase nunca visitados a não ser virtualmente e, ao mesmo tempo, espelho de existências fluidas e líquidas.

Estes novos lugares de ser, fazer e estar criados a partir de posições dispostas em um ambiente que já não é mais físico, mas que se configura como uma realidade tão perene e presente como se o fosse, têm na imagem um de seus pilares. Nesse sentido, para Fontcuberta (2016, p.2),

> É óbvio que estamos imersos em uma ordem visual diferente – e esta ordem surge marcada basicamente por três fatores: a imaterialidade e a transmissibilidade das imagens; sua profusão e disponibilidade; e sua contribuição para a organização do conhecimento da comunicação.

Assim como ele, Barros (2017, p. 4) comenta que "a simultaneidade de narrativas com interconexões e possibilidades de intervenção do espectador permitem novas experiências estéticas". A intersecção de tais condições, portanto, nos leva a um ponto no qual imagens, meios de criação, produção e circulação, modos de interatividade e fluxo contínuo coexistem em uma simultaneidade de significados, experiências, de visibilidade e relações de alteridade que reconfiguram o modo como nos relacionamos com diversas realidades por meio da fotografia e do audiovisual.

O *Instagram*, um dos aplicativos sociais de maior abrangência atualmente, é um exemplo disso. Lançado em 2010 por dois engenheiros de software, o norte-americano Kevin Systrom e o brasileiro Mike Krieger, o aplicativo foi criado inicialmente apenas para *iPhones*, da *Apple*, e no mesmo ano já atingida um milhão de contas ativas. Em 2001, 10 milhões de pessoas utilizavam o Instagram, que teve sua plataforma liberada para dispositivos com sistema operacional *Android* em 2012. Em 2019, segundo dados da *Social Media Trends*[4], a marca atingiu 500 milhões de pessoas com contas ativas, sendo que 7% delas são de perfis criados no Brasil.

Com a opção de se postar tanto fotografias como vídeos curtos, de até um minuto, seja no perfil ou no *Instagram Stories*[5], o aplicativo sintetiza os conceitos que vêm sendo discutidos ao longo deste trabalho: embora a criação do conteúdo possa ser feito em

[4] Disponível em https://pt.scribd.com/document/400176328/Social-Media-Trends-2019
[5] Recurso no qual fotos e vídeos ficam disponíveis para visualização por 24 horas

qualquer equipamento, permite a postagem apenas por meio de smartphones; mantém fluxo contínuo e atualizado de imagens; oferece conexão via seguidores, curtidas e comentários, bem como mensagens *inbox*; disponibiliza filtros criativos para manipulação de fotografias e interação com outras redes e mídias sociais, como *Facebook*, blogs e sítios de internet nos quais é possível compartilhar as imagens publicadas no *Instagram*.

Em uma postagem no blog da empresa, o co-fundador do *Instagram*, Kevin Systrom (2013, em https://instagram.tumblr.com/post/42363074191/instagramfeed), explicava o conceito do aplicativo ao dizer que

> Desde o lançamento em outubro de 2010 nosso foco esteve em construir um aplicativo simples, capaz de inspirar criatividade na captura de momentos do cotidiano através das lentes do seu telefone móvel. Na verdade, nosso foco em criar uma experiência restrita a dispositivos móveis possui uma singularidade pela qual optamos por diversas razões, sendo a mais importante delas que o *Instagran*, em sua essência, é sobre ver e fotografar a passagem do cotidiano. A opção por não permitir o carregamento diretamente da web [em computadores e laptops] é porque o Instagram foi feito para produzir fotos do cotidiano, no mundo real, em tempo real. (tradução do autor)

O próprio modo de ser de plataformas e aplicativos contém em si o que caracteriza também o que veiculam: a mudança e a adaptação aos novos modos de uso, neste caso um tanto como Kerckhove (1997) discute ao pensar sobre a relação entre corpo, sentidos e tecnologia ao apontar que meios digitais alteram o modo como pensamos e interagimos com eles e ao mesmo tempo aprendemos e desenvolvemos novas funcionalidades. Os próprios conceitos implícitos na forma como os aplicativos são pensados reflete um pouco tanto a posição de Kerckhove como desperta discussões sobre experiências estéticas e o que podemos considerar como real em tempos líquidos. A ideia de que "o *Instagram* foi feito para produzir fotos do cotidiano, no mundo real, em tempo real" carrega consigo justamente uma diluição da fronteira entre o que se pode considerar real ou não quando pensamos na imagem digital, online, cuja existência se dá por meio da internet. Qual é o tempo real, se no fluxo e na impermanência das imagens tudo é ao mesmo tempo e também existe apenas quando exibido no ínfimo intervalo de um olhar antes que outras imagens tomem lugar na tela? Qual mundo é real? O que vemos fisicamente e nos olha de volta, aquele cujo território se confunde com os pixels que o compõem, o mundo que

habitamos com nossas *personas*, como se diz contemporaneamente no capitalismo performático das mídias sociais?

Esta é também a discussão que permeia o trabalho do pesquisador Lev Manovich (2017) em *Instagram and Contemporary Image*, um estudo desenvolvido a partir da análise de 16 milhões de imagens compartilhadas entre 2012 e 2015 em cidades globais, além da observação de imagens postadas e compartilhadas em outras 58 cidades de 31 países. Em um paralelo com os questionamentos apresentados por Fontcuberta a respeito do que se pode considerar pós-fotografia, Manovich (2017, p. 11) pergunta: "a fotografia realmente existe?" É curioso pensar que esta abordagem e de modo análogo a de Fontcuberta acompanham debates sobre a imagem fotográfica em suas diversas fases, meios de produção e veiculação, usos e suportes.

Das percepções de Barthes, quando diz que "a fotografia é inclassificável" (2015, p. 15) e aponta a marca do "isto foi" (ainda em meados do século XX e referindo-se à produção analógica) até as transformações no meio digital e depois nas mídias e aplicativos sociais, o que se vê é uma posição que oscila ainda entre a atestação, a representação de um real (qual?), o recorte de realidades supostas, alteração da própria experiência e da relação com ela. Sobre isso vale notar que "uma fotografia criada a partir de um mosaico de pixels manipuláveis coloca por terra todos os mitos essenciais de indexação e transparência que sustentaram o conceito de credibilidade vinculado à fotografia produzida em câmeras" (FONTCUBERTA, 2016, p.3).

2.3.1 Entre o que se pensa que vê e o que é visto

Há ainda um debate que pode acontecer sob a perspectiva das transformações ocorridas na passagem da fotografia analógica para o suporte digital e online que trata de questões como denotação e conotação na imagem fotográfica, com abordagens que incluem conceitos como os de realidade, intenção e criação de sentido.

Em "A Mensagem Fotográfica", Barthes (2017), ao falar sobre a fotografia de imprensa, aponta o que considera um paradoxo fotográfico na coexistência de duas mensagens: uma delas, a da imagem percebida, denotativa, da fotografia em si, supostamente sem conter um código e intenção; a segunda, conotativa, carregada com o

que o que ele chama de retórica da fotografia, com uma intenção e elementos como tratamento (da imagem), textos que a acompanham (títulos, legendas, etc) e organização visual e espacial da página onde é publicada.

Por carregar o retrato de uma realidade dada como objetiva, o fotojornalismo teria em si o princípio da denotação, da representação de uma verdade. Seria o perfeito *analogon* da realidade que busca evidenciar. Há que se considerar, contudo, fatores intervenientes pré-imagem, como a escolha do enquadramento, a luz ou mesmo a seleção de elementos que irão compor a cena. Além disso, questões de pós-produção como recorte na imagem original, filtros, disposição e layout da publicação, legendas, título e texto que a acompanham deixam evidente a impossibilidade de uma perspectiva objetiva, meramente denotativa e até mesmo simplista.

Quando utilizamos raciocínio semelhante na mobgrafia há uma aderência quase inevitável a tais conceitos, porém com perspectivas talvez um pouco mais sutis do que aquelas aplicadas à imagem utilizada na imprensa como pensada por Barthes. Em comum, temos uma abordagem do cotidiano e a intenção de mostrá-lo de uma maneira supostamente realista, porém, sem o mito da objetividade que se tenta atribuir ao fotojornalismo. Algo equivalente, por exemplo, a dizer sobre fotos postadas no Instagram: "isto é verdade (mas é a verdade ao meu modo)".

Estão na mobgrafia também elementos similares à imagem editorial: em vez de legendas, descrição da imagem, do contexto ou, o que é mais sintomático, do sentimento associado a ela; estão ali também um possível recorte da imagem original (no *Instagram*, eventualmente para adaptar ao formato 1x1 do aplicativo) e filtros de edição.

Embora se pretenda denotativa em certos aspectos, a fotografia produzida, editada e compartilhada em dispositivos móveis via redes e aplicativos sociais provavelmente tenha em si, e de modo ainda mais implícito, marcas conotativas as quais talvez possamos chamar de consensuais. Tais marcas permeiam tanto o processo como os envolvidos nele, quer sejam criadores, observadores; as pessoas que da imagem se apropriam e nela deixam suas próprias marcas; quem a ela aplica suas impressões por meio de compartilhamentos e comentários. A mobgrafia, uma vez publicada, passa a ser um objeto estético que se oferece à percepção estética daqueles que a acessarão nas redes interconectadas.

Consensuais porque implicam uma espécie de acordo quanto ao que se vê e como se é visto, isto é, sabemos (ou supomos, com certo grau de acerto) sobre a intenções na imagem, percebemos processos de edição via filtros e até mesmo temos certas expectativas a respeito de textos que podem acompanhar determinadas imagens. Como contrapartida, oferecemos (ou não) compartilhamentos, curtidas e comentários. É um jogo de um e outro no qual ambos não estão em oposição mas, em vez disso, compartilham o mesmo lugar estando em diferentes posições.

Ainda que possamos imaginar tais imbricamentos e intersecções quando discutimos sentidos denotativos e conotativos entre a imagem editorial e a mobgrafia, por exemplo, precisamos considerar a quebra de paradigma como apontada por Fontcuberta (2016, p. 2) ao falar sobre pós-fotografia. Ele afirma que não há como estabelecer semelhanças entre os processos de transição da pintura no século XIX para a fotografia e desta para a realidade da imagem fotográfica contemporânea:

> No primeiro caso houve uma ruptura tangível; no segundo, o que aconteceu foi uma disrupção invisível. Podemos chamá-la de disrupção porque suas consequências anulam ou, ao menos, tornam obsoleta a etapa anterior. A fotografia apenas fez com que a pintura tomasse outra direção, mas não a fez desaparecer, ao contrário do que aconteceu entre a pós-fotografia e a fotografia, pois esta última parece ter sido engolida. Esta disrupção foi invisível porque os usuários nem sequer notaram a mudança e, ingenuamente, continuam a chamar de fotografia o que fazem.

Apesar das possíveis similaridades entre os sentidos de denotação e conotação que possamos encontrar em ambos os casos, é preciso considerar uma disrupção entre os modos de ser da fotografia nos diferentes contextos. Isso pode nos levar a pensar desdobramentos que extrapolam questões como a do suporte (do papel à tela, por exemplo) e trazem implicações pertinentes à própria existência da fotografia.

Se adotarmos tal linha de raciocínio torna-se menos clara a fronteira entre denotação e conotação. Na mobgrafia, e em especial, no que podemos considerar pós-fotografia, intenção, criação de sentido e o que se supõe ou se toma por realidade provavelmente se confundem, se mesclam e compõem o que deixa de ser fotografia tal como a conhecemos e tornam-se outra coisa: lembrança de um passado inexistente que se faz eterno presente, um futuro que se transforma em passado em uma *timeline* que ignora o tempo analógico, energia luminosa e tão volátil quanto as percepções acerca dela.

2.4 APLICATIVOS DE IMAGEM: O INSTAGRAM E A FOTOGRAFIA

Questões que permeiam nossas relações com a imagem fotográfica também precisam ser pensadas sob a perspectiva do impacto da tecnologia, dos modos de uso e mesmo de possíveis linguagens que podem surgir daí. Será possível afirmar que estão surgindo culturas imagéticas baseadas nas possibilidades e experiências a partir da imagem em plataformas sociais digitais? Ao longo do século XX, embora em ritmo menor e com mais perenidade, a fotografia experimentou passagens que a marcaram e criaram meios de criação, consumo e fruição: o Kodachrome, cromo positivo da Kodak que precisava ser enviado a um laboratório e era devolvido para ser visto em slides por meio de um projetor – e cuja presença no mercado durou 26 anos, ao longo dos quais era parte do modo de compartilhamento coletivo, com grupos reunidos para ver as imagens. Filmes fotográficos com os da *Fujifilm*, cujas características de cor criavam padrões e eram selecionados para determinados finalidades; e, claro, os instantâneos da Polaroid e sua revelação imediata, tornando o *Operator* seu próprio *Spectator*, fazendo desaparecer o laboratório, a química de revelação e ampliação e mesmo o tempo entre o instantâneo da captura e sua aparição em papel.

É possível, contudo, dizer que uma plataforma como o *Instagram* está criando uma nova cultural visual? Provavelmente não, embora aglutine uma série de práticas e experiências singulares, como as de criar, alterar, transformar, compartilhar e mesmo estimular e consolidar comportamentos em torno da imagem: embora não mais no mesmo espaço físico do grupo que assistia junto aos slides da última viagem, ainda estão lá os comentários a respeito das imagens, desta vez acompanhando a postagem; também está lá uma certa reciprocidade, um ritual de identidade no ato de também postar imagens e compará-las às de outras pessoas com quem há conexão.

Como diz Manovich,

> culturas visuais baseadas em tecnologia de mídia são definidas não apenas pelas tecnologias em si, pelos meios nos quais são entregues ou promovidas pelas organizações ou mesmo pelo modo como as pessoas utilizam a tecnologia, mas também por "linguagens culturais", i.e., sistemas de convenções e técnicas que definem os sujeitos, narrativas, edição, composição, luz e demais características da imagem (2017, p.18, tradução nossa)

Nesse sentido talvez o *Instagram* não possa ser considerado uma nova linguagem por conter em si características inerentes à fotografia analógica mas, ainda assim, tem sua existência baseada nas premissas da segunda revolução digital, levando-o a ser uma espécie de hibridização de uma cultura visual anterior a modos de ser próprios do que se pode considerar como pós-fotografia.

Esta hibridização, uma simbiose entre fazeres fotográficos distintos, pode ser mais bem compreendida se considerarmos que a transformação operada na pós-fotografia tem mais a ver com a diferença entre os ecossistemas de produção – e mesmo de existência da imagem – do que com o sentido da imagem em si.

A popularização da fotografia no século XX fez mais do que consolidá-la como registro documental e suposta expressão de verdades apoiadas nos meios de produção. O avanço técnico, a portabilidade de câmeras, o acesso a filmes e serviços de ampliação e revelação, a redução de custos teve como uma de suas consequências o surgimento de uma cultura baseada no registro pessoal: o chamado *home mode*, cujos motivos quase sempre ligavam-se a datas e acontecimentos especiais como viagens em família, datas comemorativas (aniversários, Natal, etc) ou registro de acontecimentos pessoais e sociais significativos, como nascimento, graduação acadêmica e outros. Em sua análise da imagem no *Instagram*, no entanto, Manovich afirma que a mudança a partir da plataforma como meio de exposição e compartilhamento de fotos não alterou significativamente o sentido delas: embora os motivos agora sejam outros (comida, selfies, comemorações com grupos de amigos), "a essência do *home mode* ainda é a mesma. A maioria do conteúdo de quem posta no *Instagram* está ligada ao interesse do(a) autor(a), de seus círculos de amizade e da família" (2017, p. 31, tradução do autor).

Aqui é necessário, contudo, haver discernimento quanto a uma diferença importante no suposto *home mode* via *Instagram* ou outros aplicativos sociais de imagem: se nas fotografias analógicas havia no motivo a questão central da imagem, em tempos digitais e pós-fotográficos transferiu-se em grande parte para a imagem em si, seus desdobramentos visuais e repercussão na ecosfera da web e dos aplicativos.

Uma das razões para a mudança nos motivos das fotografias está provavelmente ligada à tecnologia. Dotar cada pessoa de uma câmera por meio de um smartphone ou tablet criou criou bilhões de fotógrafos e fotógrafas, que viram-se diante da possibilidade de apresentar suas próprias expressões do cotidiano sem que isso signifique,

necessariamente, capturar apenas momentos mais formais ou com significado coletivo. O que aconteceu foi o oposto disso, com o que é supostamente casual tomando espaço do que antes se consideraria digno de ser mostrado em uma fotografia. No entanto, há paradoxo que talvez desautorize esta percepção, pois a suposta banalização da imagem a eleva justamente a uma condição que pode pensada sob vários pontos de vista, menos o da banalização, uma vez que a ela tem se atribuído cada vez mais o status de narrativa indissociável da condição humana. Nesse sentido, podemos considerar o *Instagram* menos um serviço para quem busca a prática da fotografia e mais como o meio pelo qual as narrativas acontecem no fluxo digital de imagens.

Uma abordagem interessante é a de Fontcuberta quando diz que características como a perspectiva documental e mesmo a intenção (ao criar uma cena por meio da escolha de elementos que a compõem, enquadramento, etc) presentes na fotografia digital e online remetem, ainda, à prática tal como concebida desde seu tempo analógico. A virada estaria na prática das *selfies*, menos pelo caráter de autorretrato, o qual se faz presente desde a pintura, e mais pela quebra de um paradigma importante: a câmera já não é mais a extensão do olho, distancia-se do sujeito e ele próprio torna-se ao mesmo tempo o motivo da imagem e seu realizador. O "isto foi" de quem registra uma cena transforma-se em "eu estive lá": "as *selfies* têm mais a ver com o estado do que com a essência" (2017, p. 4, tradução nossa).

Podemos pensar que mesmo este aspecto lúdico do aproximar e afastar-se da imagem, do dispositivo, de si mesmo e do outro é, de certa forma, inerente aos novos usos da imagem e do fazer-se presente em redes e aplicativos sociais de imagem. Mais do que isso: ao conceber esta fotografia como um documentário do eu, como já abordado neste trabalho, notamos que os conceitos de registro e atestação (o "isto foi") e a presença ("eu estava lá") não apenas são indissociáveis, o que de certa forma pode parecer óbvio, mas engendram uma sinestesia por meio da experiência estética; isto é, "isto foi porque eu estava lá", ou seja, a existência da memória vinculada ao reconhecimento de si e também por parte dos outros na visibilidade.

Outra virada importante é não mais se articular a fotografia na relação entre os conceitos de *Operator*, *Spectrum* e *Spectator*, como pensado anteriormente por Barthes. Dispositivos móveis como smartphones e tablets, softwares de edição, práticas de postagem, apropriação e transformação da imagem, a fusão entre fotógrafo e fotografado, o deslocamento do domínio sobre a criação e a perda do sentido da técnica em favor do

sentimento e da intenção na fotografia diluíram a separação, a linearidade e mesmo o sentido dado a cada um dos envolvidos nos processos analógicos. Somos todos tudo ao mesmo tempo agora: criadores, fotógrafos, observadores (de nós mesmos e do outro), atores, o próprio roteiro e também plateia.

CAPÍTULO 3 – DOS PIXELS À PAREDE

Baseado nas discussões anteriores e em conteúdo do *Mobile Photo Festival* que ocorre anualmente no Brasil, este capítulo traz um estudo empírico sobre o fazer da fotografia em dispositivos móveis e seus desdobramentos como possível expressão de uma cultura imagética, fluida e intrinsecamente ligada aos meios digitais e à sociedade em rede. Discute também a passagem do valor de culto, comumente atribuído na arte tida como analógica à criação de peças singulares e de acesso por meio de espaços exclusivos, como galerias e museus, para o valor de exposição por meio de imagens, em tese, opostas a isso por situarem-se justamente em não-espaços – ou, talvez, em espaços que prescindem da existência física. Traz para o debate possíveis relações entre o que se considera arte fotográfica (cujas origens estão ligadas a espaços como galerias, museus e até mesmo fotoclubes)e a mobgrafia – na qual os caminhos percorridos, apesar dos suportes quase imateriais, baseados em luz e pixels, parecem proporcionar um retorno ao espaço físico de exibição e legitimação do fazer por meio de mostras e exposições.

3.1. ESPAÇOS COLETIVOS: FOTOGRAFIA E VISIBILIDADE

O *Mobile Photo Festival* será aqui brevemente apresentado para as discussões empíricas acerca das transições da imagem fotográfica entre seus diferentes fazeres e suportes, dos dispositivos móveis ao espaço cibernético e de volta a eles por meio de aplicativos, destes para o papel e para as paredes, e como isso se dá nas discussões sobre fotografia, tecnologia, territórios virtuais e narrativas. O evento foi criado por Ricardo Rojas e Cadu Lemos e teve em 2019 sua sexta edição. Baseado em iniciativas similares de âmbito global, como o *IPPAWARDS*, que premia apenas imagens captadas em *iPhones*, e o português *MIRA Mobile Prize*, o *Mobile Photo Festival* reuniu em sua última edição imagens em oito categorias, conforme a Figura 11.

Figura 11 - Categorias do Mobile Photo Festival 2019

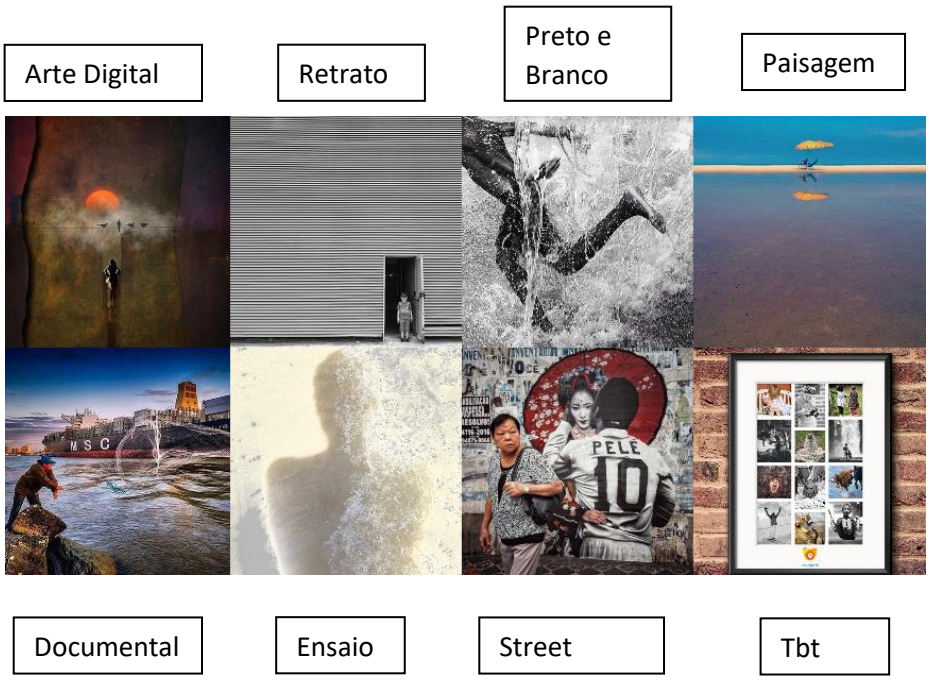
Arte Digital	Imagens criadas a partir de fotografias com uso de técnicas de edição e manipulação digital
Retrato	Fotografias com foco principal no elemento humano
Preto e Branco	Imagens com resultado final monocromático em preto e branco

Paisagem	Cenas de locais, normalmente ambientes naturais
Documental	Registros normalmente de atividade humana, contextualizados em processos socioculturais, demográficos e etnográficos
Ensaio	Conjunto de imagens baseadas em um denominador temático comum
Street	Cenas cotidianas de fotografia de rua
Tbt InstaStore	Categoria baseada no conceito #tbt do Instagram, que consiste em publicar imagens de memórias de acontecimentos passados

Fonte: *Mobile Photo Festival*

De modo análogo à imagem que existe em película e como fotografia enquanto registro, memória ou mesmo ressignificação, como no caso da categoria *Arte Digital*, as imagens de mobgrafia que nos são apresentadas na seleção do festival carregam consigo características próprias quanto à sua classificação. Com o elemento humano como motivo, por exemplo, uma imagem pode transitar da categoria *Retrato* para a *Documental*; na categoria *Street*, uma imagem monocromática poderia estar inscrita em *Preto e Branco*. Há, portanto dois movimentos a se considerar: uma definição *a priori* das imagens em suas respectivas categorias, isto é, qual o fator de validação delas e como isso reflete na escolha de quem as cria (tanto na produção como na classificação da imagem *a posteriori*); e, em um segundo momento, a validação do reconhecimento e da identidade da imagem quanto à categoria na qual ela é apresentada, como os exemplos na figura 12

Figura 12 – Imagens vencedoras do Mobile Photo Festival 2018

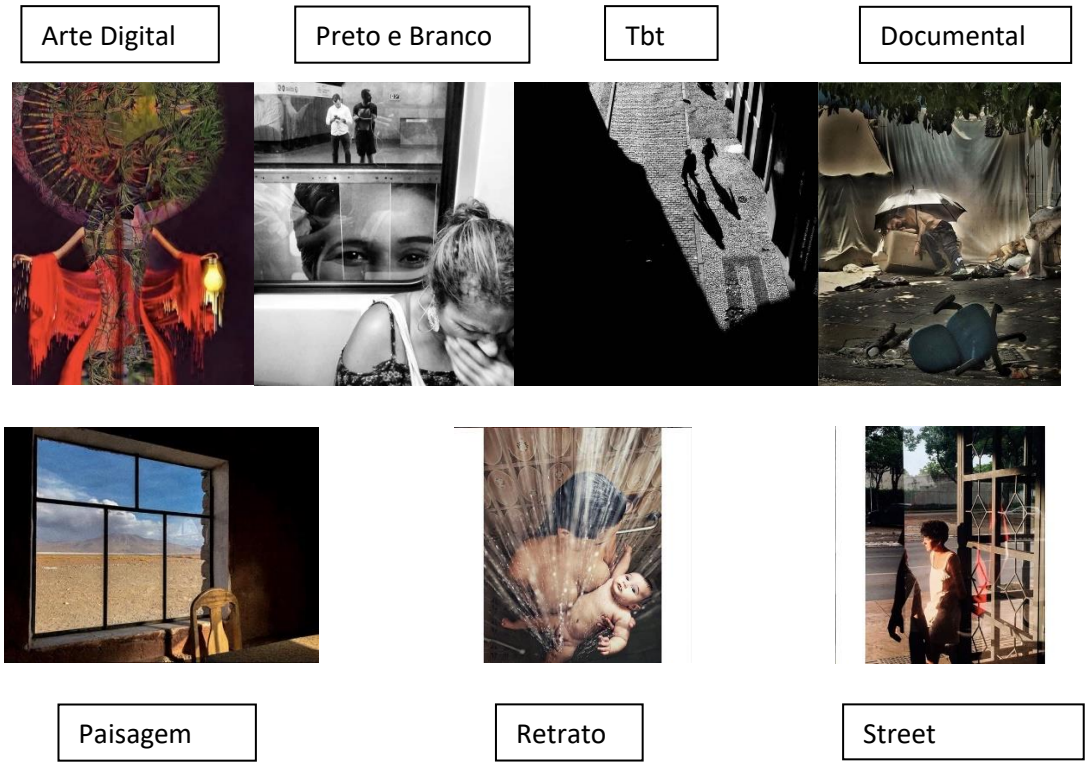


Fonte: *Mobile Photo Festival*

Esse jogo de classificação, percepção e até mesmo, podemos dizer, de rotulação da imagem fotográfica parece ser recorrente e comum. Uma herança provável das práticas em películas como as utilizadas em fotoclubes e associações de fotógrafos amadores na criação de exposições e concursos. Categorias como *Natureza*, *Retrato* ou mesmo classificações mais amplas como simplesmente *Cor* e *Preto-e-Branco* são recorrentes e parecem ter sido adotadas nas práticas coletivas da mobgrafia.

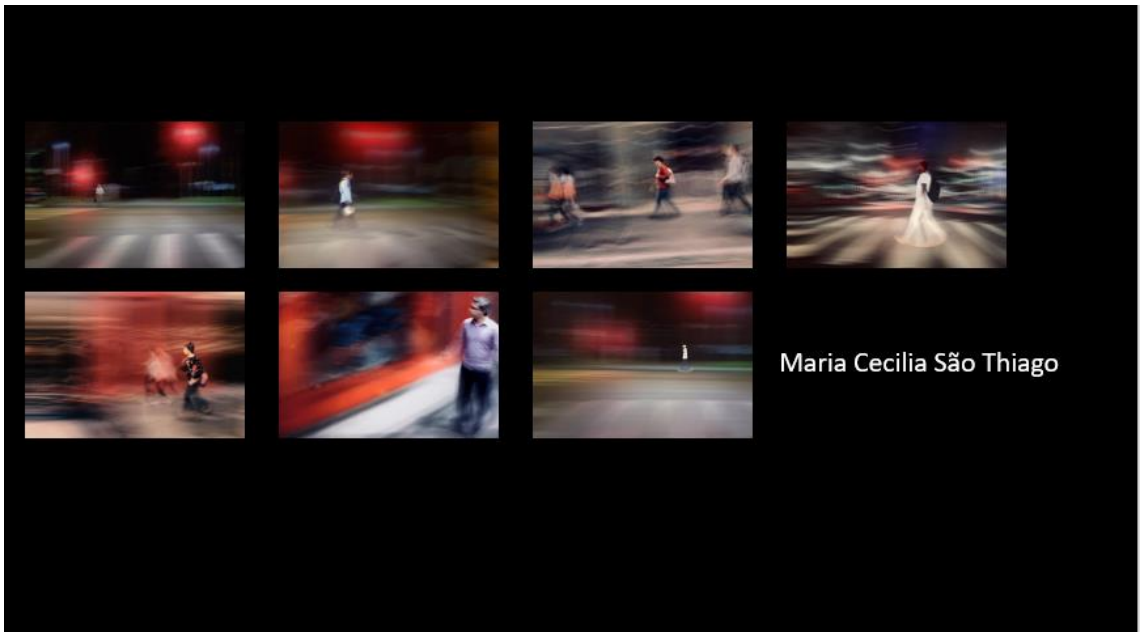
Em sua edição de 2019 o *Mobile Photo Festival* manteve a mesma estrutura para classificação dos trabalhos e o conjunto apresentado na premiação (Figuras 13 e 14) demonstra essa sistematização na classificação das imagens, presente em práticas semelhantes que reúnem conteúdo de fotografia amadora.

Figura 13 – Imagens vencedoras do *Mobile Photo Festival* 2019



Fonte: *Mobile Photo Festival*

Figura 14 – Imagens da categoria Ensaio vencedoras do *Mobile Photo Festival* 2019



Fonte: *Mobile Photo Festival*

Se retomarmos a analogia com os fotoclubes é preciso compreender um movimento fundamental na compreensão da mobgrafia: o deslocamento da autoria, da criação, de quem se poderia ao menos considerar como fotógrafo amador por ter um mínimo de conhecimento e domínio de técnica fotográfica, para alguém cuja prática parece limitar-se à noção de composição e pós-produção. Entre os participantes de iniciativas coletivas como o *Mobile Photo Festival* há, sem dúvida, fotógrafos amadores ou mesmo profissionais, ainda que restritos aos dispositivos móveis; no entanto, a liberdade de criação e as possibilidades tanto técnicas como de participação proporcionadas pelo ambiente em rede tornam inevitável essa apreensão do fazer fotográfico por quem não possui conhecimento e prática com equipamentos ou mesmo com o fazer fotográfico tal como encontrado entre amadores e profissionais.

Como exemplo dessa desterritorialização da fotografia autoral do âmbito amador mas ainda com certo domínio técnico ou mesmo do domínio profissional, podemos pensar ideias como as encontradas no *Mobile Photo Festival* ao comparar as imagens com as de outros concursos online, como a da figura 15, vencedora do *IPPAWARDS 2018*[6]. A imagem carrega consigo marcas visuais que remetem a um possível registro documental, étnico, mas no contexto pode conduzir a pouco mais do que interpretações denotativas. A fotografia é apresentada como tendo conquistado o prêmio principal e com ela está apenas a identificação da autora, cujo perfil no Instagram (exemplos nas figura 16 e 17) traz quase em sua totalidade imagens cujo conteúdo representa o que é comumente encontrado no aplicativo: *selfies*, momentos pessoais e um tanto do chamado *everyday life*, estética visual cuja temática está ligada a situações cotidianas com pessoas comuns; ou seja, pouca ou nenhuma prática da fotografia amadora ou profissional.

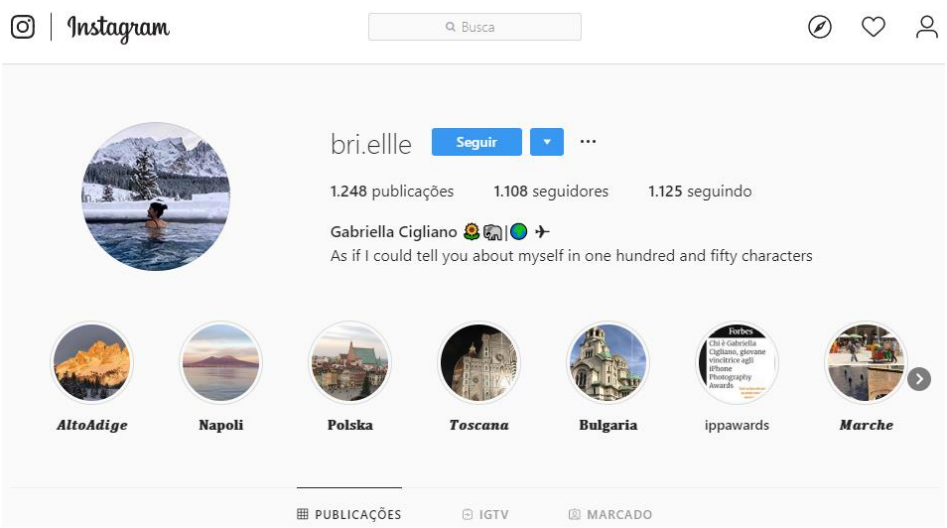
[6] O *IPPAWARDS* é um dos principais festivais internacionais de fotografia em dispositivos móveis, restrito a imagens produzidas e editadas em iPhones da fabricante Apple, sendo realizado desde 2007.

Figura 15 – Foto vencedora do *IPPAWARDS* 2018



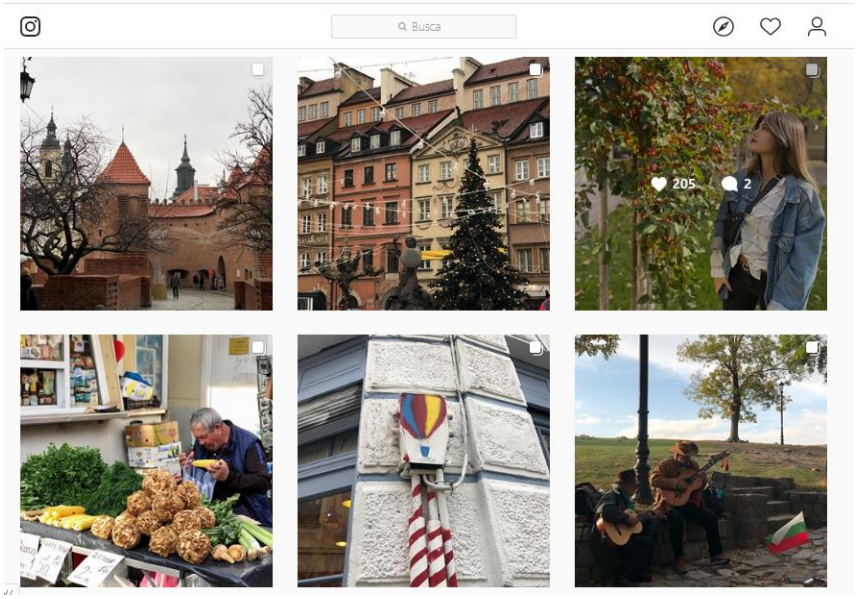
Autora: Gabriella Cigliano

Figura 16 – Perfil no Instagram da vencedora do IPPAWARDS 2018



Fonte: Instagram (https://www.instagram.com/bri.ellle/?hl=pt-br)

Figura 17 – Amostras de imagens do perfil de Gabriella Cigliano



Fonte: Instagram (https://www.instagram.com/bri.ellle/?hl=pt-br)

Esta discussão nos leva a pensar um possível giro estético da película e do papel, de uma fotografia que passou a ser considerada arte, para a imagem mobgráfica, cujo reconhecimento e status acontecem em contextos como os concursos, mostras físicas ou virtuais ou mesmo no alcance da repercussão obtida nas redes e aplicativos sociais. Sob este ponto de vista há que se pensar na passagem do valor de culto para o valor de exibição, como aponta Benjamin (1975 p. 18):

> Originariamente, a preponderância absoluta do valor de cultor fez – antes de tudo – um instrumento mágico da obra de arte, a qual só viria a ser – até determinado ponto – reconhecida mais tarde como tal. Do mesmo modo, hoje a preponderância absoluta do seu valor de exibição confere-lhe funções inteiramente novas entre as quais aquela de que temos consciência – a função artística – poderia aparecer como acessória.

Esta abordagem considera a existência de uma obra de arte reconhecida como tal e, na relação com as técnicas de reprodução, a transição da perda do seu valor de culto, ao qual são intrínsecos o uso ritualístico e acesso limitado, para um valor de exibição. Neste, a existência se dá pelo aperfeiçoamento das técnicas de reprodução e a consequente ampliação do acesso. Na fotografia, o processo em si de sua criação, a evolução tecnológica inerente a ela e sua adoção como narrativa visual reforçaram desde as primeiras décadas seu valor de exibição, o que não impediu (ou talvez tenha sido o que

em parte motivou) condições de a tornar objeto com um certo valor de culto enquanto expressão artística. Há, portanto, um processo inverso quanto à percepção do valor da imagem que parece ter como fundamento a exposição, mas, ao mesmo tempo, não prescinde de certos padrões visuais para o reconhecimento como expressão autoral e artística.

3.2. ENTRE PAPEL, PAREDE E A TELA LUMINOSA

Em parte, retomamos aqui a discussão sobre o valor de culto e a questão da obra de arte em épocas de reprodutibilidade técnica como discutida por Benjamin (1975). Afinal, o status ao qual a fotografia tem sido alçada possui uma alternância entre modos e funções diversas: linguagem visual, registro, memória, informação, arte, expressão e até mesmo uma cultura da imagem cujo sentido se constrói e se transforma em um devir permanente. Não há territórios demarcados para tais definições e sim interconexões, fusões, com limites muito pouco claros entre uma instância e outra.

Técnicas de reprodução sempre existiram, mas ganharam outra dimensão com a tecnologia e em especial com a fotografia: passou-se a prescindir da mão, transferindo a operação para o olho e a objetiva, chegando assim uma velocidade e uma amplitude antes inexistentes no registro e na reprodutibilidade. Um dos desdobramentos disso foi a própria técnica e o resultado de suas intervenções terem se deslocado para o território da arte:

> Com o advento do século XX as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficavam em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar o de modo bem profundo os seus meios de influência mas de elas próprias se imporem como formas originais de arte (BENJAMIN, 1975, p.12)

A obra de arte, no entanto, possui um aqui e agora (o *hic et nunc*) que não se encontra na reprodução e que a valida sua autenticidade, sua singularidade, expressa por meio de originalidade, de sua posição espaço-temporal e um consequente testemunho histórico. Esta aura é que acaba sendo atingida, diluída e de certo modo transformada pela reprodutibilidade técnica a qual, no entanto, cria outras auras possíveis como as latas de sopa Campbell de Andy Wharol ou mesmo as apropriações (ou adoções, como as chama

Fontcuberta) em processos de apreensão, transformação e difusão da imagem na fotografia digital e em dispositivos móveis.

Na discussão sobre fotografia digital, pós-fotografia e mobgrafia é pertinente pensar o que pode significar o conceito de aqui e agora ao considerarmos a imagem como constitutiva de diferentes visões de mundo, de certo modo tal como em uma obra de arte em sua singularidade. Quando falamos de fotografia em dispositivos móveis, seus desdobramentos, apropriações e mutações, será possível conceber a existência de um *hic et nunc* ainda que estejamos limitados a discutir imagens às quais se pode atribuir um valor único, de arte, tal como em obras em película que ganham esse reconhecimento?

Quando nos apresenta o conceito de aura como "a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja" (1975, p.16), Benjamin diz que a perda desta aura é que está no cerne do impacto causado pelas técnicas de reprodução, ainda que tal repercussão vá além da obra de arte. Ao transpor tais ideias para a fotografia de imprensa ou documental podemos imaginar que a reprodução em massa idem pode causar um certo esgarçamento do sentido original, de registro e de testemunho histórico, também pelo volume de imagens e pelo ritmo com que são consumidas. Para discutir esse percurso podemos pensar em exemplos como as imagens das figuras 18 e 19, da série e livro *The Americans*, do fotógrafo Robert Frank.

Concebida para ser um documentário fotográfico dos Estados Unidos em meados da década de 1950, *The Americans* tornou-se uma obra icônica por revelar um registro histórico inusual para os padrões de época e por expor um cotidiano à margem dos padrões editoriais então vigentes. Existe ali um caráter de registro histórico, o aqui e agora de um contexto socioeconômico, a unicidade de uma obra cuja costura se dá em uma amarra temática do pós-guerra, de questões étnicas que já tomavam corpo no país e de uma urbanização e modernização em andamento. Somado a isso, um certo caráter de aura, de singularidade, talvez tenha sido reforçado pela organização das imagens em um fotolivro que fugiu aos padrões editoriais da época ao não trazer nenhum texto explicativo ou legendas, apenas imagens. Um trabalho que foi consolidado inicialmente apenas em uma versão editorial para depois ganhar exposição, cujo acervo ainda é apresentado de modo itinerante em galerias pelo mundo.

Figura 18 – Imagem da série Os Americanos



Autor: Robert Frank (Fonte: https://epocanegocios.globo.com/)

Figura 19 – Imagem da série Os Americanos



Autor: Robert Frank (Fonte: https://epocanegocios.globo.com/)

Em tempos de mobgrafia, no entanto, questões como a de uma possível aura atribuída à imagem, dos registros únicos, tornam-se tão difusas quanto a presença da fotografia que se pode pretender como arte, documental ou representação histórica. Entender isso requer aplicar uma diferenciação simples, porém importante, quanto ao uso de equipamento e tecnologia. Há uma mudança no modo de captura quando se fala em trabalhos desenvolvidos em câmeras digitais, especialmente no fotojornalismo e na esfera documental. Mantém-se boa parte do fluxo de trabalho também presente na película: há

normalmente uma pauta mínima previamente estabelecida, um corpo de imagens a ser editado, editorialmente analisado inclusive para mídia impressa, uma pós-produção semelhante ao quarto escuro do filme e condições técnicas específicas como tamanho de arquivo e resolução de imagem.

Na fotografia em dispositivos móveis, apesar de condições similares (pós-produção realizada em aplicativos, por exemplo), há um contexto no qual estão presentes características como as discutidas por Fontcuberta (2016, p. 2) sobre pós-fotografia quando afirma que "estamos imersos em uma ordem visual diferente – e esta ordem surge marcada basicamente por três fatores: a imaterialidade e a transmissibilidade das imagens; sua profusão e disponibilidade; e sua contribuição para a organização do conhecimento da comunicação". Também há outras a considerar, como um fluxo de trabalho muito mais imediato e dinâmico devido à fluidez e concentração do processo de produção quanto ao suporte e ao equipamento e, apesar de algumas exceções, quanto a uma possível noção de conjunto no corpo do conteúdo produzido.

3.3. DE VOLTA À PAREDE

Em sua perspectiva sobre o que considera pós-fotografia, Fontcuberta fala também sobre a ideia de despedida, algo deixado para ainda que não tenhamos nos dado conta disso. À nossa frente está uma imagem fotográfica mas não a percebemos como a fachada de um edifício para além da qual já não existe o interior como o conhecíamos até então e que definia sua existência. Por outro lado, a desmaterialização da imagem, sua fluidez, o seu tornar-se líquida como pensa Bauman (2001) sobre as relações na era digital, traz consigo uma quebra do caráter canônico da fotografia, sua concepção analógica. Provavelmente é isso que torna possível sua circulação incessante e algo que torna-se uma ausência onipresente, estando sempre em lugar nenhum. Tais implicações talvez sejam a chave para pensar a existência de caminhos de certo modo contrários a isso, como o *Mobile Photo Festival*, a partir do qual pensamos as ideias discutidas neste capítulo.

Um olhar sobre as figuras 20 e 21, que integraram o acervo do festival em 2018, nos remete à centralidade da discussão levantada sobre pós-fotografia: estamos diante de

registros os quais, embora impregnados do que autores utilizados nesta pesquisa consideram como não-fotografia (inexistem existe registro físico, técnica autoral, equipamento, etc), trazem consigo marcas que acompanham o fazer fotográfico desde o século XIX que vão da memória, do registro documental à abstração e ao fazer artístico.

Será que isso acontece porque, ao menos em parte, a mobgrafia transformada em fotografia e nos sendo exposta oferece certa segurança, um lastro contra a efemeridade das imagens líquidas? Tentamos capturar ou até mesmo aprisionar algo que dure além do tempo de uma curtida nas redes sociais?

Figura 20 – Imagem vencedora do mobGraphia 2018 na categoria Arte Digital



Autor: Marco Prado

Figura 21 – Imagem vencedora do mobGraphia 2018 na categoria P&B



Autor: Aluísio Ezequiel

Um dos fundadores do mObgraphia, Ricardo Rojas, acredita que mudanças fundamentais no percurso da fotografia analógica para digital e depois para *smartphones* foram a perda de controle da criatividade no fazer fotográfico e a transferência da técnica para aplicativos de edição: “Quando tem o digital, você ainda é um fotógrafo. Nem todo mundo tem acesso a equipamento, você precisa conhecer o que está fazendo, saber técnica. Quando entra o celular, muda tudo. Todo mundo acha que é fotógrafo. Quando você usa o celular, precisa saber de duas coisas: composição e luz. O resto, o celular faz. Aí, democratizou: todo mundo pode ser (fotógrafo)” disse Rojas em entrevista.

Sobre o uso do nome mobgrafia, Rojas afirma que ao se deparar com a fotografia realizada por smartphones tornou-se claro que “aquilo não era fotografia”. “Quando eu falo que mobgrafia não é fotografia, é que não é aquela forma de fotografar. Os franceses dizem que a fotografia das câmeras digitais também não é fotografia, é um registro eletrônico. Uma imagem eletrônica. Fotografia é filme, revelação, processo químico”, explica. Ao comparar o percurso da fotografia com rupturas históricas, ele compara a revolução digital com a Revolução Industrial, mas aponta: “o que vem por aí? Não sei”

Existe, portanto, um movimento contrário dos pixels e da luz, dos bits que parecem simular a fotografia como pensada até o final do século XX. Há um certo retorno ao passado na impressão em papel, nos espaços ocupados nas paredes e talvez o mais importante: da impermanência digital, da suposta hiperabundância e de uma quase banalidade nas redes e aplicativos sociais para o canônico da arte, da singularidade, um giro de volta ao valor de culto na transição das telas para a galeria.

Talvez essa retomada rumo ao suporte físico, uma espécie de prova de existência e de solidez da imagem, seja um indício de que discussões sobre a perda de status da fotografia como tal a partir dos meios digitais, da transformação da imagem em bits seja apenas a transição de um modo de fazer a outro. É provável que a fotografia ainda seja ela mesma nos smartphones e não mais nos negativos, ainda que com alterações profundas no seu fazer, em sua posição nas narrativas de mundo. A questão aqui, portanto, é pensar se esta imagem perderia parte de seu sentido como fotografia caso ficasse restrita à tela e às redes. De certo modo, este giro de retorno ao suporte físico parece uma tentativa de se atribuir ao digital o status e uma certa aura desde sempre atribuídos à película.

É possível perceber tais condições da imagem fotográfica nas imagens vencedoras do *Mobile Photo Festival* em 2019. Em suas respectivas modalidades, todas apresentam características intrínsecas às categorias que representam: composição, uso de perspectiva, motivo, uso de primeiro e segundo plano, filtros. Como fotografias, no entanto, o que parece faltar pode ser justamente o que as une e as insere em um universo próprio: não há identificação de autoria além dos respectivos nomes nos perfis do Instagram[7] ou qualquer informação sobre a imagem, como local, data ou descrição mínima. Com origem em dispositivos móveis e transitando apenas no aplicativo Instagram, as imagens vencedoras fazem um percurso inverso ao da película: deixam de ser *bits* e *bytes*, impressão luminosa, pixels, para transformarem-se em papel na parede, exibidas em galeria que recebe o acervo do festival.

Partindo das considerações de Barthes sobre denotação e conotação em "A mensagem fotográfica", embora ele as contextualize nas fotografias de imprensa, poderíamos pensar em ao menos um elemento conotativo vinculado às imagens do *Mobile Photo Festival*: a indicação da categoria na qual estão inseridas. Sem isso, algumas leituras são possíveis como, por exemplo, imaginar que a imagem vencedora na categoria Retrato poderia fazer parte de um ensaio (categoria distinta no mesmo concurso) ou mesmo de material documental sobre maternidade.

Esta é apenas uma análise inicial e que pode ser ampliada, pois o próprio Barthes discute o que considera o paradoxo fotográfico ao pensar sobre conotação e denotação na fotografia, conceito que pode ser ampliado para a mobgrafia. Se, como já abordado anteriormente neste trabalho, tomarmos o conceito da imagem fotográfica (em especial a de imprensa) como um suposto *analogon* da realidade, como pensar o que é apresentado sob uma perspectiva autoral, eivado de significados decorrentes de fatores como a indicação da categoria como também do uso de técnicas de edição, filtros, da escolha da imagem e do processo instituído pelo próprio concurso?

Não há denotação pura nem como deixar de pensar o quanto há nas imagens do *Mobile Photo Festival* dos aspectos da fotografia como a conhecemos praticamente desde que ela foi integrada aos meios de comunicação de massa, às galerias e exposições e definiu uma narrativa própria, singular. Existe na fotografia um código conotativo

[7] O regulamento para participação no Mobile Photo Festival prevê que as imagens sejam postadas nos respectivos perfis dos participantes, bastando utilizar as hashtags #mobgraphia e também a respectiva em cada categoria. São aceitas apenas imagens produzidas e editadas em dispositivos móveis.

constituído, por exemplo, por uma retórica inerente à época e ao contexto que é produzida e também consumida; estão ali signos, significados e interpretações de quem a cria, de quem dela se apropria e a transforma e de quem a consome, como diz Barthes (2015, p. 52): "essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é lida, ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos".

Há que se pensar a mobgrafia, portanto, seja em espaços como o *Mobile Photo Festival*, no *IPPAWARDS* ou mesmo quando transita por espaços individuais ou coletivos em aplicativos como o Instagram, ela própria como um *analogon* da imagem película, da imagem digital captada nos sensores de câmeras. Um outro modo de recortar, pensar e narrar histórias, porém ainda com aspectos que a tornam não tão distante de seu percurso inicial.

CAPÍTULO 4 – (IN)EXISTÊNCIAS COTIDIANAS

Este capítulo traz um olhar sobre as transições que aconteceram e ainda ocorrem entre a fotografia em película e seus desdobramentos no suporte digital, sua circulação online e os espaços que passou a ocupar não apenas de fruição e compartilhamento, mas também de produção. A partir da discussão empírica já realizada no capítulo anterior, será inserido no contexto um debate sobre as novas formas que a fotografia vem tomando em territórios marcados pela diluição da existência física e os movimentos que acontecem na transposição para o suporte digital e nas redes sociais e aplicativos de imagem. Será apresentada também uma análise a respeito dos fluxos nos quais esta fotografia circula, onde ela percorre espaços tão diversos quanto os possíveis significados que lhes terminam por ser atribuídos.

4.1. A PERDA DA MATERIALIDADE

Discussões sobre a passagem da fotografia em película em todos os seus contextos e sua historicidade para a imagem digital, online e presente nas redes e mídias sociais nos levam a pensar sobre como isso transborda do suporte e dos territórios pelos quais a imagem circula. Trata-se de um debate que envolve as percepções da imagem fotográfica em algumas de suas variações, mas que suscita uma questão fundamental: quando surgem os termos nova fotografia ou pós-fotografia, ainda os comparamos à fotografia como a conhecemos até meados da década de 1990? Estamos diante de algo absolutamente novo ou permanecem traços e singularidades que ainda nos permitem chamar de fotografia os bits e pixels nos quais a imagem se faz existir?

Um ponto de reflexão sobre isso pode estar na apropriação do termo *objet trouvé*, a princípio destinado a classificar objetos os quais, perdidos, terminam por ser encontrados e que podem ou não serem devolvidos. A eles começou a se atribuir um conceito estético e de valor quando *objet trouvé* terminou apropriado na arte por surrealistas, que imprimiam a itens aparentemente banais um valor de uso e culto, a exemplo dos *readymades* de Marcel Duchamp. Sobre isso, Bordieu (1996, p. 321) discute a apreensão do conceito de arte ao pensar se a diferença entre o que se apresenta como obra e o que são apenas objetos ordinários não está na instituição, “a saber, o mundo artístico, que lhes confere a condição de candidatos à apreciação estética?” Aqui, há um contraponto entre o sentido da obra de arte ser considerada apenas sob a perspectiva institucional e o que ele pensa, nesta abordagem, como exclusão da análise histórica do

que considera o mundo artístico e sua estrutura como fatores de validação da instituição em si e seu papel na imposição de um reconhecimento da arte àqueles submetidos a um trabalho de socialização, o qual termina por atestá-los como capazes de reconhecer o valor artístico de uma obra. Neste percurso parece existir também uma espécie de "auratização" da materialidade do objeto, isto é, o *objet trouvé* passa a carregar consigo novos significados e valores estéticos ao existir e ser re-territorializado em um espaço simbólico no qual estão impregnadas as percepções e confirmações sobre o fazer artístico.

Quando pensamos a fotografia e como ela termina por agregar mediante sua existência física referências que a tornam objeto estético, chegamos ao que se denomina *photo trouvé.* Este é um termo utilizado para designar coleções de fotografias de fontes aleatórias, por vezes localizadas em antigos álbuns ou acervos abandonados, organizadas em torno da vida cotidiana como eixo temático. É quando a imagem se reveste de uma materialidade da qual emanam pertencimentos, registros, afetos, memórias: traços subjetivos que impregnam algo criado sob uma pretensa aura de objetividade, de representação de um real. Da *photo trouvé* deriva uma das possibilidades do colecionismo como estratégia na tentativa de evitar a morte e o esquecimento e, como aponta Fontcuberta (2017), é possível fazer uma analogia com os antigos gabinetes de aberrações nos quais eram expostos objetos, animais e certas patologias humanas tidas como deformações, um catálogo bizarro da cultura da curiosidade: a memória do *isto foi* de Barthes e inevitavelmente os registros imagéticos como citados no início deste trabalho quanto a pinturas rupestres. Esta apreensão de um acontecimento, de uma cena ou memória, como diz Kossoy (2001, p. 36) se dá quando

> A imagem do real retida pela fotografia (quando preservada ou reproduzida) fornece o testemunho visual e material dos fatos aos espectadores ausentes da cena. A imagem fotográfica é o que resta do acontecimento, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos.

Sob esse aspecto, a fotografia tornou-se desde quase sempre a janela para mundos e realidades distantes mas tão próximos quanto ao alcance da visão e do tato; um meio de colecionar realidades vistas por outros olhos e que passam a ser vistas também por nós e a nos olhar, um jogo no qual a construção de narrativas é recíproca, permanente e tão singular quanto cada um que dela participa.

Uma vez que abordamos neste trabalho como questões fundamentais aquelas ligadas à mobgrafia e ao fazer fotográfico em tempos digitais, de internet e das redes e mídias sociais, é importante pensar as relações entre essa materialidade presente no processo fotográfico da película e as transformações pelas quais a imagem ainda passa em seu processo de desmaterialização, de mutação das superfícies de prata e papel à tela e à mobilidade. Nesse percurso, a questão física do ver e ser visto, o fazer-se presente por meio da imagem na fotografia teve seu automatismo acentuado ao longo dos aperfeiçoamentos técnicos e da mecânica da captura, do tratamento da imagem e de sua circulação.

Couchot (1993) remonta esse automatismo aos *Quattrocento*, a partir de quando técnicas para apurar a representação e a figuração do mundo por meio de imagens que contaram com o aperfeiçoamento da perspectiva de projeção central (o olho no topo da pirâmide). A busca pelo automatismo, pela aproximação entre objeto e olhar foi incorporada pela fotografia, que eliminou a mão. O incremento das tecnologias de captação da imagem levou a técnicas de gravação em pontos e linhas correspondentes ao objeto, uma lógica figurativa ótica chamada de "morfogênese por projeção". Como o nome sugere, a criação de formas baseadas no espelhamento de um objeto, sua constituição por meio de um processo que o une ao aparato de captação, às escolhas de quem opera e ao suporte da imagem.

Mesmo tendo se aprofundado a partir questões como a representação do real por meio das técnicas de captação e a decomposição dos planos visuais em linhas e pontos e da apropriação da perspectiva já utilizada em técnicas de pintura, a morfogênese por projeção, como diz Couchot (1993, p. 39), contém um objeto preexistente em uma relação biunívoca entre o real e sua imagem:

> A imagem se dá, então, como representação do real. A imagem traz do real a marca luminosa, permanente, morfogeneticamente estável, capaz de perdurar no tempo e ser apresentada de novo – re-representada – indefinidamente. A imagem estabelece uma junção entre dois momentos do tempo, aquele em que foi captada (feita a mão ou registrada automaticamente pela câmera fotográfica) e aquele em que é contemplada.

Se pensarmos na transição entre a fotografia em película e a mobgrafia é preciso levar em conta uma mudança importante quanto ao meio de captação e suporte: enquanto a morfogênese na imagem ótica opera de modo a que cada ponto corresponda a um ponto

do objeto físico, real, o pixel subverte essa relação. A construção é baseada em número, programação, cálculo; a realidade torna-se virtual, programável. Talvez não se possa falar em manipulável, pois mesmo em película isso já era possível tanto no planejamento e na realização da imagem como principalmente na pós-produção. No entanto, na passagem da lógica da figuração para a uma lógica da simulação o processo toma outra dimensão: leva a imagem a outra dimensão, a da virtualidade, da não-existência real, uma vez que a correspondência entre o que é dado como real, físico o que é visto, torna-se às vezes irrelevante na apreensão, manipulação e criação de imagens sem objeto correspondente.

Importa, no entanto, retomar aqui discussões como as de Merleau-Ponty (2009) sobre percepção e realidade, experiência e o que tomamos por real, objetivo, a partir do que conhecemos: uma imagem sem correspondente como na lógica figurativa é menos real se o que ela apresenta existe como percepção anterior? O que define a correspondência entre imagem e realidade? Assim como no pixel há um programa anterior a ele, na imagem figurativa também existe um correspondente anterior que a faz ser reconhecida e válida para quem a contempla.

Em uma discussão sobre questões relacionadas à imagem, tecnologia e mente, Kerckhove (1993, p.61) aponta que

> Um outro aspecto da questão da digitalização é a maneira pela qual ela está ligada a nossos modelos biológicos de operação. [...] A própria matéria é, talvez, quase digital: genética, molecular, atômica, baseada sobre os quanta. A matéria parece submetida a uma resolução delicada de entidades digitalizadas, mesmo que elas não sejam sempre inteiramente uniformes. Mas nosso sistema de interpretação psicológica deve ainda, para reconhecê-los, traduzir o input digital em modelos analógicos. Nossa reação frente aos estímulos consiste em generalizar a partir de provas insuficientes. Nós o fazemos criando analogias

Se partirmos deste raciocínio não é difícil conceber que se a circulação online e virtual de imagens, em escala global, nos conecta a registros tão distantes quanto improváveis de termos acesso físico a eles, a fotografia em seus suportes físicos também o fazia. Basta um olhar para antigas fotografias etnográficas e documentais, de álbuns familiares de pessoas desconhecidas ou mesmo de eventos científicos para perceber um pouco desse processo de dedução e inferência a partir do que não conhecemos. As figuras 22 e 23, por exemplo, apresentam cenas sobre as quais é possível apenas supor algumas informações: os garotos da imagem 22 são conhecidos, talvez irmãos ou colegas de escola; compartilham dos mesmos gostos, pertencem ao mesmo círculo social/econômico a julgar pelas roupas; na imagem 23, estamos diante do batizado de um bebê? Há um

homem em trajes religiosos na cena; a julgar pela idade das outras pessoas, seriam os pais e os avós da criança? A atenção de todos, mais do que para a câmera, está voltada para o bebê, uma vez que apenas uma pessoa na cena olha para o obturador? Sobre ambas as fotografias, podemos imaginar que foram feitas durante uma estação como outono ou inverno ou em um país de clima frio? A julgar pela aparente época em que foram produzidas, as pessoas que nelas aparecem e de acordo com o vestuário, podemos pensar que foram obtidas em algum país europeu?

Figura 22 – Dois adolescentes em bicicletas



Fonte: acervo pessoal do autor

Figura 23: Cena de família



Fonte: acervo pessoal do autor

De qualquer modo, há algumas considerações que podem ser feitas quando olhamos para as imagens. A primeira é quanto à existência das fotografias em si, em papel, provas físicas de cenas que supomos reais e, no caso da Figura 23, talvez possamos aplicar a ela o conceito de *home mode* como discutido anteriormente como registro e memória de algo digno de ser perpetuado. Em segundo lugar, as suposições a respeito dos locais nos quais o registro se deu, da relação entre as pessoas retratadas, as inferências a partir de roupas e das situações dão-se, principalmente, por conta do jogo entre o que se sabe (isto é, o quanto já dispomos de informação a respeito de tais elementos) e o que se imagina a partir disso. De qualquer modo estão ali as provas, a atestação física de que alguém esteve, em dado momento, naqueles lugares; por ali transitaram relações pessoais, afetos, convergências. Para quem os olha, sabe-los, como também diz Kerckhove (1993, p.61), implica ter a noção de que "a experiência perceptiva de uma dada forma leva a uma interação entre o momento de um encontro com a prova – conhecimento imediato – e sua interpretação – o próprio processo de reconhecimento". Sendo assim, temos diante

de nós uma forma e o encontro com esta prova (a cena gravada em papel) e uma interpretação baseada em reconhecimento tanto da fotografia em si, a qual, como já discutido, é tomada como o "isto foi" para Barthes, a junção de dois momentos de Couchot (sua criação e posterior contemplação). Neste contexto é que acontecem, portanto, as relações dinâmicas entre materialidade, inferências e percepções muito singulares, dada a diversidade de sujeitos que as operam e que delas participam.

Existem diversas conexões neste jogo permanente entre espaço e tempo, olho e olhar, contemplar e ser olhado de volta; entre mão, olho, equipamento, fotógrafo, cena, sujeito e objeto quando consideramos a fotografia ainda em película e seus desdobramentos na impressão em papel, álbuns, coleções e os diversos meios pelos quais ela nos chega. Tais conexões estão entremeadas em um contexto no qual técnica, conhecimento e suporte, no sentido material, compõem um dispositivo fotográfico do qual emana a aura de realidade impregnada na imagem. De certa forma, essa relação pode ser tomada como análoga à que Benjamin (1975) aponta no vínculo estabelecido entre uma obra de arte e o seu aqui e agora (o *hic et nunc*) como elemento fundamental dessa percepção.

Quando as técnicas de reprodução são aperfeiçoadas, no entanto, parece haver uma perda da aura, do sentido que impregna uma obra com seu aqui e agora: o conteúdo em si pode permanecer, ao menos quanto ao sentido que lhe é atribuído, mas o *hic et nunc* pode ser esvaziado de seu propósito nas possibilidades criadas pela reprodutibilidade. Equivale a conceber que alterações profundas nos modos de fazer alteram um sentido fundamental, único, do processo de criação e percepção de uma obra. Tal raciocínio, contudo, parece falho: quando falamos na imagem como representação dos mundos possíveis não é razoável equivaler totalmente por exemplo, a distância criada entre pintura e fotografia quando esta foi criada e as transformações ocorridas dentro da própria fotografia ao longo de seus incrementos técnicos.

4.2. IMAGENS IGUAIS, PORÉM DIFERENTES

Na fotografia em película, mesmo considerando seus modos mais pessoais, como o *everyday life*, estão ali a impressão, o álbum, a coleção a constituir uma referência

baseada na materialidade, na atestação de uma existência única em cada imagem, momentos físicos de uma memória, de afetos e caminhos cuja prova passa da mão aos olhos e à percepção de quem a segura e a vê e é por ela visto. Se a fotografia pode afastar o esquecimento, a última e derradeira morte e, de certa forma, prolonga o tempo nas cores e linhas que demoram a esmaecer, como pensar tal presença quando vidro, moléculas de prata, película e papel tornam-se pixels, luz, evanescência?

Para McLuhan, este percurso de transformação da imagem e pela imagem é anterior aos processos fotográficos. Ele atribui à fotografia a responsabilidade por o que considera o fim da sintaxe visual antes inerente a processos como a gravura e a pintura. Ao comparar os processos industriais de produção gráfica há uma analogia com a quebra de paradigma causada pela fotografia entre o industrialismo mecânico, advindo da Revolução Industrial e dominante até o final do séc. XIX e início do XX, e a gráfica do homem eletrônico, com a ruptura proporcionada por Guttenberg entre a Idade Média e a Renascença, a partir de quando passaram a predominar a uniformidade e a repetibilidade. Essa industrialização do processo fotográfico, ao qual ele também atribui a percepção de captura de momentos isolados no tempo, deu uma escala de produção em massa à imagem humana. A prática seria um processo de transformação de pessoas em coisas ao atribuir à fotografia um caráter de industrialização em seu processo: “o passo da era do Homem Tipográfico para a era do Homem Gráfico foi dado com a invenção da fotografia” (MCLUHAN, 1964, p. 216)

Mudanças no próprio fazer fotográfico resvalam para novos modos de relacionamento com a imagem e seus desdobramentos, mas não necessariamente causam rupturas de paradigma na experiência dela como figuração, representação e significação de pedaços da realidade de quem a produz e de quem dela se apropria, de quem a consome e, por vezes, é também consumido por ela quando adota para si o recorte dado pelo outro. Como diz Didi-Huberman (2010, p. 29), “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. Isso nos leva a pensar o jogo do olhar/ser olhado como um espaço no qual ocorre o entrelaçamento na aura do olhar com a memória, um caminho tal qual uma floresta de símbolos: é toda essa complexidade estrutural, a vivência e a historicidade, experiência, que constroem a percepção visual singular de um objeto, que o torna visível, perceptível e capaz de remeter a coisas distantes mas com uma proximidade suposta, tal qual a realidade percebida em uma imagem.

Em um movimento análogo, o processo entre a percepção da fotografia como a conhecemos em película e a mobgrafia pode ser mais bem compreendido nesse entrelaçamento entre olhar e memória, entre experiência e a historicidade de nossas relações com a imagem. O deslocamento de um fazer antes marcado por técnica, domínio de equipamento e com um tempo próprio entre criar, produzir e mesmo (re)encontrar a imagem final, para a imagem digital, instantânea e fugidia, hiperabundante nos smartphones criou alguns novos territórios na fotografia. Contudo, isto parece não ter sido suficiente para romper com elementos fundamentais como regras de composição, usos de construções visuais como ponto de fuga e perspectiva, motivos e escolha de cores, padrões, texturas. Entre visores de câmeras, do mecanismo com espelho e obturador das câmeras às telas de dispositivos móveis, a fotografia parece permanecer.

Podemos tomar como exemplo uma comparação entre duas imagens com processos distintos, conceitos semelhantes, mas com realizações e propostas diferentes. A figura 24, de autoria do fotógrafo Cristiano Mascaro, integra uma série sobre a cidade de São Paulo e data de 1995, com produção em película; a figura 25 foi a primeira colocada na categoria *Tbt* do *Mobile Photo Festival* 2019 e, como exigido pelo evento, produzida e editada exclusivamente em dispositivo móvel.

Ambas retratam cenas de um cotidiano urbano, utilizam recursos como o jogo de luz e sombras em preto-e-branco, foram criadas no mesmo formato (proporção 1:1) e têm a regra dos terços aplicada na composição (marcação gráfica feita por nós). A figura 24, no entanto, tem seu original em película preto-e-branco, com registro feito provavelmente em câmera de médio formato, além de integrar uma série que compõem um acervo sobre a cidade de São Paulo. A imagem da figura 25, por sua vez, foi criada a partir de registro eletrônico em dispositivo móvel; pode ter sido capturada inicialmente em cores (convertida depois em aplicativo de edição); ou em processo monocromático; o formato original pode ter sido 1:1 ou ainda pode ter sido recortada digitalmente; além disso, não compõe nenhuma coleção, tendo sido apresentada como foto única. Há também o fato de que a categoria *Tbt*, na qual a figura 25 foi inscrita no *Mobile Photo Festival*, é uma prática de usuários do Instagram na qual são postadas imagens compartilhadas anteriormente pelo autor ou autora e que retornam em novas publicações como uma espécie de recordação. Neste caso, a única existência (ou permanência?) da fotografia parece se dar em um retorno dela à linha do tempo em nova posição, ainda que a original possa ser mantida. Mas, sendo assim, estamos falando de algo que permanece, que

continua a existir como seu original (levando em conta a publicação inicial, um texto eventual que a acompanha e comentários) ou, por si só, ao retornar ela suscita uma nova existência, outras percepções?

Figura 24: Fotografia com registro de imagem na cidade de São Paulo



Autor: Cristiano Mascaro

Figura 25: Imagem vencedora do Mobile Photo Festival 2019 na categoria Tbt



Autor: @gmribeiro

Este jogo de semelhanças e diferenças pode ser compreendido como parte daquilo que transita entre o que sempre foi considerado fotografia e o que denominamos agora mobgrafia, em sua relação com os conceitos de pós-fotografia ou mesmo na discussão sobre se o que vemos configura-se mais como um registro eletrônico de imagens baseadas em algoritmos. Quando diz que "a convenção rege todas as nossas operações figurativas", Eco (1976, p. 107) aponta uma questão fundamental: entender o processo de assimilação, compreensão e apreensão da imagem envolve a expectativa sobre o quanto conhecemos do sistema codificado no qual ela está inserida; isto é, o encontro entre o que sabemos e aquilo que nos é apresentado, em termos de entendimento da realidade representada, acontece em um sistema no qual os códigos têm similaridades e reconhecimentos.

A mobgrafia parece trazer consigo todo um esquema carregado de significados ainda intrinsecamente vinculados à fotografia como a conhecemos ao longo do século XX. Mais do que isso, as imagens mobgráficas mostram uma busca pela estética visual da fotografia em película: composição, motivos, o tratamento outrora aplicado ao papel

agora transformado nos filtros e softwares de edição mas ainda evidenciando a tentativa de se oferecer uma perspectiva singular, pessoal, daquilo que se vê e do que se pretende que seja visto. De certo modo, repetem-se nos pixels dos sensores digitais padrões como a perspectiva dos Quatrocentos, a regra dos terços e a proporção áurea também aplicada à fotografia ao longo de sua história em uma aparente tentativa de imprimir neles uma legitimidade antes restrita à materialidade do papel e da parede.

Tais apropriações não se restringem a padrões visuais, mas operam na mobgrafia também quanto às construções visuais na abordagem de determinados temas, como mostrado na figura 25, do fotógrafo Joel Meyerowtiz, e na figura 26, inscrita na categoria *Street* do *Mobile Photo Festival*. Com uma realização baseada na aproximação entre fotógrafo e sujeitos da cena, preconizando o uso de lentes sem o recurso de aproximação da imagem (teleobjetivas) e tendo como motivo passagens do cotidiano em lugares públicos a *street photography* (ou fotografia de rua), embora tenha suas variações (retrato, cenas urbanas, etc) tem como pressuposto básico construir um olhar supostamente casual, uma imagem sem pose, a partir do ponto de vista de quem fotografa como alguém que transita pela cidade, a exemplo do *flaneur* de Robert Doisneu.

Em ambos os casos (das figuras 25 e 26), é possível perceber convergências: ambas foram feitas a uma curta distância das pessoas fotografadas; mostram o ponto de vista do observador, sem uso de *plongée* ou *contra plongée*[8], não há preparação evidente da cena ou mesmo participação de quem está na imagem quanto a fazer pose; ambas foram realizadas em lugares públicos e mostram pedestres e, no caso da imagem 26, usuários de transporte público em momentos de trânsito pela cidade. Assim, como discutido anteriormente, na própria mobgrafia a prática mantém padrões estéticos utilizados pela fotografia em película, o que contribui para processos de reconhecimento e identidade da prática fotográfica em si.

Figura 26 – Fotografia do acervo 35mm Color, de Joel Meyerowitz

[8] Posições da câmera fotográfica quanto ao ângulo em que se captura a imagem, respectivamente de cima para baixo (*plongée*) ou de baixo para cima (*contra plongée*)



Fonte: https://www.joelmeyerowitz.com/street-photography

Figura 27: Imagem da categoria Street Photography no Mobile Photo Festival



Autora: @daniela_lucheta

Há, no entanto, movimentos característicos da mobgrafia que vão além do fazer digital, da existência online e chegam até mesmo à questão da autoria: como se pode perceber na figura 26 e nas demais imagens do *Mobile Photo Festival* apresentadas nesta pesquisa, a identificação de autores e autoras se deu, na maioria dos casos, pelo nome utilizado no perfil do Instagram, em vez da indicação de nome e sobrenome como comumente utilizado em obras físicas. Neste caso, a questão da autoria parece carregar consigo as mesmas marcas da mobgrafia quanto ao seu modo de produção, de circulação e reconhecimento: da existência física, da marca perene de quem realiza e imprime à obra uma possível aura, passamos à imagem cuja autoria está expressa em um nome utilizado como perfil em redes sociais e aplicativos, o qual, como se vê na figura 25 (gmribeiro) não permite reconhecimento pessoal de quem a produziu.

Na pesquisa *Instagram and Contemporay Image* (2017), Manovich parte de uma perspectiva de imagens encontradas no aplicativo Instagram da qual, ao relacioná-las com as da mobgrafia, podemos pensar fotografia e a comunicação realizada por ela não apenas por meio do conteúdo, mas da técnica, do conteúdo e dos estilos utilizados na imagem. Assim como há determinados padrões visuais e técnicos adotados em épocas distintas da fotografia, a mobgrafia também se vê imbuída das mesmas características. Se tomarmos algumas imagens da fotografia brasileira a partir de meados da década de 1950, por exemplo, é possível notar nas imagens de autores como Thomas Farkas, German Garcia Lorca e outros ligados ao fotoclubismo um movimento rumo a temas menos pictorialistas e mais ligados a questões urbanas e a uma estética que depois se espalharia por outros grupos de fotógrafos amadores em fotoclubes ou mesmo trabalhos individuais. Há também a adoção de técnicas então consideradas avançadas para o quarto escuro, como solarização e efeitos de posterização, as quais foram trazidas como filtros para imagens digitais em softwares e aplicativos de edição. Ainda assim, mesmo disponíveis tais efeitos já não carregam o sentido de contemporaneidade antes atribuídos nas fotografias em que foram inicialmente aplicados; em seu lugar, a fotografia em aplicativos de imagem tem adotado mais conceitos visuais próprios das construções imagéticas baseadas no que Manovich chama de “Instagramismo”, um conceito marcado pela adoção de temas, técnicas de captura e filtros específicos de modo a criar uma estética visual própria, além das maneiras de criar e consumir imagens.

Não é possível, no entanto, considerar tais abordagens como os principais aspectos norteadores do conceito de mobgrafia utilizados neste trabalho. Se a fotografia

digital e todo o seu ecossistema causou transformações em certas denominações como as de *home mode* e fotografia casual, ainda assim estas não foram suficientes para subverter totalmente o sentido de tais termos adotados originalmente nas imagens em película. O mesmo ocorre na relação entre a mobgrafia e o que se pode ter como fotografia documental ou mesmo autoral, tanto em suporte físico (película) como digital, seja em câmeras ou dispositivos móveis: há possibilidades e deslocamentos quanto às abordagens técnicas, motivos e modos de ser e de existir da imagem, mas permanecem algumas características comuns.

4.3. UMA COLEÇÃO PARA CHAMAR DE SUA

Para além das relações possíveis entre a fotografia em seus suportes físicos, em sua versão tátil e perene, considerar os modos pelos quais organizamos as imagens e como as transformamos em uma espécie de amuletos contra a morte pode nos ajudar a compreender as diferentes experiências entre ela e o que se considera mobgrafia. Para isso, vale pensar o conceito apontado por Fontcuberta (2016) sobre ser o ato de colecionar uma estratégia para evitar a destruição por meio do apagamento da memória. São as coleções também um modo de organizar narrativas e, ao cria-las com certa unidade temática, com um fio condutor narrativo comum entre as partes, estabelecemos certos marcos do passado, totens para o presente e referências para um futuro possível se pensarmos na criação de similaridades e reconhecimentos comuns para apreensão de códigos e significados.

Há, contudo, uma desterritorialização da imagem que ocorre ao longo da transformação dos espaços físicos para o fluxo digital. Em tempos pós-fotográficos, parece haver mais imagens do que coisas, e se antes havia uma relação de criar e produzir as coleções, de certo modo organizando o modo como o mundo poderia ser visto, atualmente a imagem tornou-se superlativa e sobrepõe-se a ele. O resultado parece ser tanto uma perda da importância do objeto em si como referência como sua substituição pela imagem, aparição que Fontcuberta chama de foto-vudú. Mas quais são (e onde estão) os álbuns em tempos de desmaterialização da fotografia?

Considerando-os em uma transição da qual saímos da permanência física para o tráfego contínuo nas redes digitais, do tempo da criação, da exposição e do consumo da fotografia para a instantaneidade das linhas do tempo nas mídias sociais, encontraremos também mudanças nas formas como as narrativas têm ocorrido. Mais comunicação e menos memória, novas trocas, a imagem como ponto de encontro para negociação e relacionamento e não mais como objetos de registro e memória. Se álbuns de fotografia podem ser tomados como lápides, a imagem digital nos ambientes de redes e mídias sociais subvertem essa ordem, criando histórias insepultas, mas com uma permanência fugaz e as quais podem não apenas serem revisitadas, mas transformadas e recriadas.

Sob essa perspectiva, tais mudanças ocorridas na passagem da fotografia para a mobgrafia, como a temos discutido, acabam por se refletir na estética como experiência do sensível, que pode ser vista como a vivência no espaço e no tempo, dados os contextos socioculturais, econômicos, que propiciam a compreensão de vida do sujeito. Como diz Barros (2017, p. 122), "a produção de sentidos em relação aos fenômenos vivenciados e às narrativas com as quais lidamos resulta, assim, de uma experiência pragmática, que se transforma no passar do tempo, que se insere nas dinâmicas sociais e na história". Essa transformação, se não se dá totalmente quanto às configurações da estética visual da fotografia, uma vez que elas ainda estão presentes nas imagens digitais, acontece em parte de nossas relações com o modo como vemos, na maneira como somos (ou queremos ser) e como nos mostramos ao mundo. Assim, a constituição de álbuns pessoais, a organização de imagens em torno de temas e a criação de perfis em redes sociais e aplicativos configuram-se provavelmente uma espécie de coleção individual na qual e a partir da qual acontecem experiências de partilha, reconhecimento e identidade.

Estas manifestações não parecem ser mais do que a prática antes expressa e consolidada na materialidade dos álbuns e coleções. Isto se articula também com o que Didi-Huberman (2010, p. 34) aponta como algo semelhante ao "isto foi" de Barthes como parte da vivência, do processo, e da experiência tanto de quem cria quanto de quem olha, ao dizer que "tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda". Este movimento estético em torno da materialidade, ainda que ela migre do papel para a luz nas telas dos smartphones, carrega consigo afetos, desafetos, memória expectativas as quais continuam sendo necessárias às nossas construções e significações como sujeitos.

Seja em partilhas nas quais nos reconhecemos e somos reconhecidos, nos percursos ao longo dos quais criamos nossas referências e lastreamos nossas identidades, quase sempre temos a imagem como parte fundamental do simbólico mediante o qual operamos tais questões. Em diversas instâncias, seja nas experiências estéticas que muitas vezes nos fazem repensar e reorientar nossas trajetórias ou quando se faz pertinente na dimensão social e política, a imagem, e em especial a fotografia e seus usos, molda a própria percepção de realidades possíveis. Como diz Sontag (2004, p. 171):

> Imagens que desfrutam uma autoridade quase ilimitada em uma sociedade moderna são sobretudo imagens fotográficas; e o alcance dessa autoridade decorre das propriedades peculiares das imagens tiradas por câmeras.

Em um olhar sobre as discussões neste trabalho a respeito das transições da fotografia em suas técnicas, suportes e meios, não é difícil perceber o quão atual continuam tais considerações. A questão da autoridade, abordada por Sontag sob um ponto de vista político da fotografia, não parece ter se diluído ou se transformado tanto quanto as práticas frente aos incrementos tecnológicos surgidos principalmente ao final do século XX. Valores de culto e possíveis auras atribuídas à imagem parecem ter se deslocado em alguns pontos desta trajetória, mas ainda há muito deles no que se vê, em como se vê e como nos mostramos nos códigos e bits do ambiente digital e nas redes sociais e aplicativos de imagem. Deste modo, à pergunta sobre onde estão e quais são os álbuns e coleções de fotografias, monumentos imagéticos a um passado que ajuda a construir e a significar o presente, a resposta parece ser: “em todos os lugares e em lugar nenhum”. Ainda assim, a existência imaterial deles continua a se fazer e presente e deve permanecer, deixando o fluxo fluido das redes rumo à existência física do papel e da parede quando, ao que parece, precisamos nos ancorar em algo que nos lembre de modo tangível nossa própria existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após anos transitando entre jornalismo, fotografia e docência, concebemos este trabalho inicialmente com um propósito bastante vinculado à percepção de que novas estratégias narrativas têm se desenhado em um percurso no qual estão imersos tecnologia, imagem, escrita, redes cibernéticas, dispositivos móveis e conexões permanentes. Ao longo da pesquisa começou a ganhar corpo a percepção da relevância que a imagem – e em especial, a fotografia – passou a ocupar no modo como as histórias têm sido contadas. Pensamos tratar-se disso: contar histórias, quaisquer que sejam os meios utilizados e as configurações e reconfigurações de sujeitos, das relações entre si e com os diversos mundos pelos quais transitamos. Desde sempre, organizamos nossas experiências e seus significados em torno de histórias que contamos uns aos outros e para nós mesmos. Contá-las é uma motivação central no exercício da comunicação, que dá a ela a dimensão cultural e coletiva de seu sentido primeiro: "compartilhar".

Ao longo das discussões a respeito da imagem e de seus territórios, cresceram a percepção e os questionamentos a respeito do impacto na fotografia causado por novos meios, por tecnologias digitais, pelas transformações nas práticas de uso e por apropriações e mutações surgidas a partir do uso de dispositivos móveis como *smartphones* e *tablets*. A escolha por estabelecer a mobgrafia como objeto de estudo nasceu, portanto, de algumas pistas as quais apontavam para uma espécie de hibridização nos modos de se apreender a imagem fotográfica: ao mesmo tempo em que ela deslizava do suporte físico para o fluxo luminoso das telas, parecia buscar meios de ainda carregar consigo o *status* e a aura de representação de objetos, de cenas e de algo que embora passado, permanecia presente. Nesse sentido, entre conceitos como o *analogon* de Barthes, ao discutir aspectos denotativos e conotativos da imagem fotográfica, e aspectos do valor de culto, pensados por Walter Benjamin, trouxemos para o debate questionamentos a respeito de como estes conceitos de analogia com a realidade e seus desdobramentos poderiam se processar na imagem digital e online.

Neste sentido é que se fez evidente a necessidade de ampliar a concepção inicial de mobgrafia: limitá-la à sua dimensão tecnológica, de criação, produção, consumo e fruição por meio de dispositivos móveis é ignorar transcendências e possibilidades da

fotografia para além deste âmbito. Pensar que esta imagem mobgráfica traz consigo também todo um dispositivo, uma maneira de ser, de fazer e de ser vista é necessário para aprofundar a apreensão do sentido que ela carrega. Um modo de compreender isso é considerar a percepção de Manovich (2016) a respeito do Instagram, uma das principais mídias nas quais a mobgrafia transita. Para ele, o aplicativo social de fotografia representa o meio mais adequado para compreender o movimento pelo qual todos os elementos de uma cultura fotográfica dos séculos XIX e XX convergiram para uma única plataforma: câmera, laboratório para revelação e ampliação com recursos para tratamento e edição de imagem (por meio de filtros e recursos de tratamento da imagem) e até mesmo espaços para exposição passaram a ser possíveis em um único espaço, estando disponíveis de modo permanente.

Como estratégia para organização do trabalho de como a compreender como isso ocorre, organizamos o fluxo de análise e construção da tese em três movimentos essenciais. O primeiro constituiu-se de estudos sobre a imagem e a mediação que ela exerce na criação, na percepção e nas ressignificações de realidades tão diversas quanto a leitura que se faz delas. A partir daí, buscamos estabelecer relações entre este processo e as mutações presentes nas maneiras de criar, produzir e consumir fotografia a partir das plataformas e da sociedade em rede no ambiente digital, cuja expressão consolida-se na mobgrafia, objeto central desta tese. Como objeto de estudo empírico tomamos como ponto de partida conteúdo produzido para o *Mobile Photo Festival*, um evento anual que acontece no Brasil que reúne exclusivamente imagens criadas em dispositivos móveis para então chegarmos ao terceiro movimento: pensar o fluxo inverso das imagens digitais e fluidas para o suporte físico e impresso. Neste ponto, a ideia foi tentar compreender quais são as articulações em torno disso, no que parece um *déja vu* em busca de uma possível identidade da própria fotografia.

De um movimento a outro foram criadas pontes e conexões necessárias à análise de tais percursos. Da perspectiva política da fotografia pensada por Sontag aos conceitos de pós-fotografia discutidos por Fontcuberta e presentes nas pesquisas de Manovich, circulamos entre autores e pontos de vista que indicavam novas e antigas relações com a imagem, afetos e desterritorializações operando de maneira tão líquida quanto permanente no sentido da consolidação de outras práticas e singularidades. Estes foram alguns caminhos tomados para uma discussão mais ampla, cuja abordagem incluiu a

experiência estética como indispensável à compreensão de possíveis novos significados pelos quais a fotografia tem transitado contemporaneamente.

Aqui é que passamos a discutir o transbordamento do conceito de mobgrafia para aspectos outros que vão além de sua perspectiva tecnológica. Como espaço no qual coexistem a existência e fazeres próprios da fotografia e que é também marcado pelo fluir de ideias e sentimentos, pelo compartilhar de recortes singulares do mundo que compõem um coletivo em constante mutação, a mobgrafia e seus territórios parecem tornar-se o ponto de inflexão a partir do qual ressignificamos o cotidiano por meio de imagens

De certa forma, tais imbricações são inevitáveis. Vivemos em tempos de conexão permanente, com outras percepções sobre tempo e espaço no tráfego ininterrupto da internet. A imersão em redes sociais, o uso intenso de aplicativos e adoção da imagem na criação de narrativas podem proporcionar experiências cuja singularidade reverbera na maneira como elas próprias são vivenciadas e percebidas. Não é possível dizer que ocorrem apenas quando ultrapassamos o simples ato de contemplar pois, como discutido, mesmo o apenas contemplar não pode ser tomado com um ato simples. É nele que operamos encontros, desvios, novas tomadas de rota; é na contemplação que às vezes temos consciência de o quanto nos vemos naquilo que observamos e daí podem surgir episódios da experiência no plano do sensível "a partir da condição existencial do 'ser-no-mundo'", como nos traz Barros (2017, p 124). Em um contexto no qual a condição de se estar e ser no mundo cada vez mais inclui a sensação de vínculo com as conexões que carregamos em nossos dispositivos móveis, pensar por quais linguagens transitam nossos olhares nos ajuda a compreender algumas transformações pelas quais passamos.

Foi em torno de tais premissas que buscamos organizar aqui a análise da fotografia a partir de quando ela ocupa o espaço denominado mobgrafia. Como pensar esse deslocamento do fazer fotográfico de algumas de suas premissas anteriores, como questões de autoridade (quem fotografa? O quanto isso representa atestação quanto à realidade do que se mostra?), técnica, materialidade, para uma situação na qual, em tese, qualquer pessoa com um *smarphone* capta imagens com a câmera, edita, as transforma, compartilha e a vê interagir e ser apropriada por outros? Mais: não apenas a câmera serve para essa apreensão do que se vê, mas o próprio acesso a outras imagens e softwares nos permitem a apreensão delas e a recriação de nossas próprias imagens a partir dos olhares do outro.

Em meio a estes questionamentos é que surge a mobgrafia. Embora intrinsecamente ligada ao fazer fotográfico contemporâneo, trazendo consigo todas as marcas próprias à imagem digital, fluida e imersa nas redes cibernéticas, ela preserva sinais e características próprias de uma ascendência física, material, existente na película e no papel que desde o século XIX consolidam aspectos de registro, memória e atestação de uma verdade presumida. Na esfera líquida e movediça do ciberespaço, a mobgrafia parece buscar meios de reter valores próprios de uma materialidade que se transforma em luz, como a identidade visual com regras da fotografia, motivos e a categorização em temas.

Desse modo é que permanecem nela elementos anteriores às novas configurações e existências surgidas com a fotografia digital, online e, mais contemporaneamente, em *smartphones.* Por meio deles, a mobilidade e a possibilidade permanente de produção, partilha, criação e ressignificação de imagens resultaram em novos percursos. Manovich (2016) aponta essa ruptura ao citar a diferença em relação configurações anteriores como na imagem em desktops, na internet ou em plataformas como o *Flickr*[9]: a partir de dispositivos móveis e de aplicativos como o Instagram, a fotografia, em si, passa a ter uma existência ainda mais fugaz e instantânea e a ao mesmo tempo permanente na onipresença das conexões.

Estas são algumas das características que surgem na realização de eventos e coletivos na rede, quer seja sob a forma de concursos ou de apenas exposições e na criação de galerias online. Em alguns casos, como os que foram apresentados do *Mobile Photo Festival*, as imagens deixam as telas e seguem para a parede, uma possível tentativa de manifestar a identidade com a fotografia como arte visual. É quando pensamos neste percurso como a experiência sensível que abarca quem fotografa, quem se faz presente na fruição do conteúdo produzido e até mesmo as próprias imagens, uma vez que olhares e interação podem ser ressignificados a partir da prática, alterando a percepção sobre o que se pode considerar como fotografia.

Há, portanto, que se olhar tais possibilidades não apenas como algo determinado apenas por tecnologia e pelo dispositivo como algo próprio dos processos sociais de

[9] Surgido em 2004, o *Flickr* foi desenvolvido como um serviço para compartilhamento online e agregava também salas virtuais de bate-papo para interação com usuários. Criado como um serviço desktop (para computadores e laptops), não teve suas aplicações adaptadas ao fluxo constante e interativo da fotografia mobile e atualmente é apenas uma plataforma que serve como um repositório de imagens para fotógrafos amadores e profissionais.

comunicação, mas também como parte de processos cognitivos, de apreensão e de reconhecimento de si, do outro e do mundo por meio de novas relações com a imagem. Talvez, de modo diverso ao que alguns autores preconizam, a mobgrafia não seja um dos sinais inequívocos de uma pós-fotografia que subverte completamente os sentidos atribuídos à imagem fotográfica como pensada ao longo do século XX. Sem dúvida, ela carrega consigo novas formas de fazer e de construir significados, mas ainda emana sentidos próprios da fotografia ao longo de sua história.

Há que se considerar também que pensando em fotografia ou naquilo que se convencionou denominar mobgrafia, estamos na verdade imersos em um campo muito mais amplo, cujo limites extrapolam funcionalidades e aplicações restritas a perspectivas de tecnologia e mercado fotográfico.

Nele operam questões de comunicação e semiologia, ressignificações constantes por meio de meios, suportes e de novos modos de se constituir relações; estão neste movimento deslocamentos de sentido, territórios nos quais outros lugares de fala surgem e se consolidam e onde a imagem pode ocupar também posições ainda não totalmente percebidas. É assim que se torna claro o quanto este tema ainda mantém-se aberto a novos esforços investigativos. Os desdobramentos no campo da comunicação podem ser tantos quanto os caminhos possíveis diante das transformações em curso.

Para além da discussão a respeito de tecnologia ou de novos meios e suporte, importa pensar conceitos como o de pós-fotografia e mobgrafia e suas ligações com a produção de sentidos entre comunicação e estética. É preciso articular novos modos de fazer e de usar a imagem em um contexto mais amplo, no qual a vivência, a experiência sensível e partilhas parecem ganhar outras perspectivas. Por certo, isto sempre foi uma constante no jogo entre comunicação, linguagem e processos de constituição e transformação social. Pensar a imagem no campo mais amplo da comunicação e da sociedade, assim, mostra-se um desafio permanente diante de tantas e tamanhas transformações em um contexto marcado pelo estabelecimento de redes e conexões, pela fragmentação dos pontos de contato e por apreensão e reconfiguração constantes da informação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. **A imagem.** Trad: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2ª edição. Campinas, SP. Papirus, 1995.

BARROS, L.M. **Imagem e reconhecimento: experiência, estética, identidade e alteridade.** *In* Imagem e Conhecimento: que relação é essa, afinal? Org. Maria Ogécia Drigo, Luciana Coutinho P. de Souza, Laan Mendes de Barros e Márcia R. da Costa. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017

BARROS, Laan Mendes de. **Comunicação sem anestesia**. In: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 40, n. 1. São Paulo: Intercom, 2017

BARROS, Laan Mendes de & FRANZON, Erica. **Afetos compartilhados: experiência estética e poética nas releituras da fotografia de Aylan Kurdi**. *In*: Revista LIBERO, ANO XXI - No 42 JUL. / DEZ. São Paulo: Casper Líbero, 2018.

BARROS, Laan Mendes de; SANTOS, Lucas Marques dos. **O ensaio audiovisual como jogo discursivo, narrativa expandida e experiência estética interacional**. In: Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 16, p. 112-123. São Paulo: ALAIC, 2019.

BARROS, Laan Mendes de. **Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na Web**. In: SILVA, Maurício Ribeiro da (et al) Orgs. Mobilidade, espacialidades e alteridades. Salvador: EDUFBA / Compós, 2018

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida.** Trad. Plínio Dent. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Editora Abril, 1975

BORDIEU, P. **As regras da arte – gênese e estrutura no campo literário**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

CATALLÀ DOMENÈCH, J.M. **Imagem e reconhecimento: experiência, estética, identidade e alteridade.** *In* Imagem e Conhecimento: que relação é essa, afinal? Org. Maria Ogécia Drigo, Luciana Coutinho P. de Souza, Laan Mendes de Barros e Márcia R. da Costa. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017

COMOLLI, J.L. **Technique et ideology**, in *Cahiers du Cinema*, números 229 a 240, 1971 a 1972; Disponível em http://web.mit.edu/uricchio/Public/Documents/comolli.pdf Acessado em 10.01.2019

COUCHOT, E. *In* **Imagem-Máquina – A Era das Tecnologias do Virtual**. Org. André Parente. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

DEWEY, John. **Arte como Experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1993

DUFRENNE, Mikel. ***Phénoménologie de l'expérience esthétique – Tome I – L'objet esthétique***. Paris: Presses Universitaires de France, 1992a.

DUFRENNE, Mikel. ***Phénoménologie de l'expérience esthétique – Tome II – La perception esthétique***. Paris: Presses Universitaires de France, 1992b.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECO, U. A estrutura ausente. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1971

ECO, U. **A obra aberta.** 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001

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

FONTCUBERTA, J. **La furia de las imágenes**. Barcelona, Galaxia Guttenbert, 2016

GOMBRICH, E. **Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad.; Raul de Sá Barbosa. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1995)

GOMBRICH, E. **Mirror and Map: theories of pictorial representation**. Royal Society, Londres, 1975. Disponível em https://royalsocietypublishing.org/doi/abs/10.1098/rstb.1975.0005. Acessado em 20.02.2019.

KERCKHOVE, D. **A Pele da Cultura**. Lisboa, Relógio D´Água, 1997. Tradução de Luís Soares e Catarina de Carvalho

KERCKHOVE, D. **O senso comum, antigo e novo**. In Imagem Máquina: a era das tecnologias do Virtual. Organização de André Parente. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993

KOSSOY, B. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001

LEVY, P. **A revolução contemporânea em matéria de comunicação.** Porto Alegre: Revista FAMECOS nº 9, 1988

LIMA JÚNIOR, W.T. **Nova relação entre ser humano e máquina computacional: ambiente comunicacional baseado em interação simbiótica com a informação**. In Organicom, nº 31. 2019. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/339213265_Nova_relacao_entre_ser_humano_e_maquina_computacional_ambiente_comunicacional_baseado_em_interacao_simbiotica_com_a_informacao/link/5e44599a92851c7f7f340617/download

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Universitária, 1987

MANOVICH, L. **Instagram and Contemporay Image**. Creative Commons, 2016. Disponível em http://manovich.net/index.php//instagram-and-contemporary-image Acessado em 12.10.2018

MARCONI, M.A e LAKATOS, E.M. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Atlas, 2017

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964

MERLEAU-PONTY, M**. O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

MURRAY, S. ***Digital Images, Photo Sharing and Everyday Aesthetics***. *In Journal of Visual Cultures, SAGE Journals*. Disponível em https://doi.org/10.1177/1470412908091935

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: EXO organizacional: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

RECUERO, R. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre, Sulina: 2009.

RENÓ, D. e FLORES, J. **Periodismo Transmedia**. Aveiro, Ria Editorial, 2018

QUINET, A. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002

SANTAELLA, L. **Conhecer por meio de imagens**. *In* Imagem e Conhecimento: que relação é essa, afinal? Org. Maria Ogécia Drigo, Luciana Coutinho P. de Souza, Laan Mendes de Barros e Márcia R. da Costa. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017

SCHAEFFER, Jean-Marie. ***L'Expérience esthétique*, nrf essais**. Paris: Gallimard, 2015.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo. Companhia das Letras, 2004

SYSTROM, K. **Introducing your Instagram Feed on the web**. Instagram.tumblr.com. Disponível em https://instagram.tumblr.com/post/42363074191/instagramfeed. Acessado em 20.07.2019

ANEXOS

Entrevista com Ricardo Rojas, co-fundador do mObgraphia Cultura Visual e organizador do Mobile Photo Festival

Comecei no fotojornalismo e acidentalmente fui parar na publicidade. Na época, fiquei na dúvida porque tinha duas opções: entrar no estúdio da DPZ, que eu não sabia o que era, ou ir trabalhar como fotógrafo na Revista da Folha. Resolvi experimentar esse negócio, a DPZ, entrei e não saí nunca mais. Minha carreira toda foi dentro da publicidade e aí fica difícil sair porque você começa a pesar valores e não dá. Não paga conta mais. Minha vida inteira foi na fotografia publicitária até que, naquela época, na década de 90, você ainda era um criador na fotografia.

O diretor de arte, os caras da criação, faziam um desenho do anúncio e não tinha nem layout, era um raf passado ao cliente, e você precisava realizar um conceito. Quando entra o digital e aí começa a se criar um layout fotográfico, que a molecada começava a pegar várias imagens, você (fotógrafo) passa a ser um realizador. Você apenas reproduz aquilo que o cliente já aprovou. Começou a ficar um pouco chato, sua criatividade passa a ficar um pouco de lado.

Você apenas acerta a luz, monta tudo...

Exatamente. Na época, vários amigos meus relutavam muito, brigavam, e eu dizia: "gente, somos pagos para fazer isso e pronto". Meu trabalho eu vou fazer um trabalho autoral, porque esse (a publicidade) é para ganhar dinheiro, é minha produção do dia a dia. Mas no digital, algo que me incomodou muito foi eu perder o controle do meu trabalho. Quando eu tenho um filme e entrego a você um cromo, o original está ali. Você pode fazer o que quiser, mas o meu original está ali. Ninguém pode contestar depois e dizer "esta não é a sua imagem original". Esta é a minha original, está aqui, é físico, não dá para mudar mais. No digital, e isso aconteceu algumas vezes, o trabalho vai para o sistema da agência, vai para o cara que trabalha as imagens, tira um pedaço de braço aqui, põe outro, e aí você perdeu o controle do teu trabalho. Isso me incomodava.

O mercado começou então a ter altos e baixos, bem mais baixos do que altos, o dinheiro não estava mais na mão da agência, mas na mão do cliente, e eu pensei "bom, aqui não está mais ficando legal, não quero mais trabalhar com isso". Fui então chamado para montar o departamento de fotografia dentro de uma agência, fui pra lá a fim de não querer mais saber de fotografia. Fiquei uns seis anos na agência. Imagine uma agência com um porte de média para grande, era o único departamento que dava lucro. Eu era associado a

eles, prestávamos, eu e a agência, serviço aos clientes. Passei a ser um gestor e deixei de ser fotógrafo porque não dava tempo. Deixava muitas coisas p o assistente, ia para a reunião e isso me incomodava muito. Pensei que não era aquilo que eu queria para minha vida, a ponto de não querer mais saber de fotografar.

Foi quando eu percebi que no celular havia algumas coisas que me agradavam. O celular me devolveu o prazer de fotografar. Eu saía na rua e não havia ninguém me dizendo o que eu tinha que fazer, como eu tinha que fazer.

Ninguém te vendo fotografar...

Nada, ainda mais naquela época. Aí veio a coisa de "puxa, isso aqui é bacana!". Voltei a ser fotógrafo de novo. Pra que iria ser usado aquilo, a gente não sabia, mas fotografava. Algumas coisas melhores, outras piores, mas estava tudo lá e era meu. Naquela época, e sou amigo do Cadu (Lemos, co-fundador do mObgraphia Cultura Visual) há muitos anos, a gente batia muita bola e eu via, o Cadu também é fotógrafo e postava uma coisas bacanas, ele faz outro tipo de trabalho, começamos a conversar e surgiu a ideia de fazer workshops. Alguns amigos fotógrafos diziam: "que coisa é essa de Instagram, aplicativos?". Começamos a fazer workshops e aí o Cadu falou que precisávamos dar um nome e criou-se então o mObgraphia. Porque aquilo não era uma fotografia, pra mim aquilo era muito claro.

Frente ao que se conhecia até então...

Só para ter um parênteses, quando falo que a mobgrafia, a fotografia de celular não é fotografia, não é aquela forma de fotografar. Os franceses dizem que a fotografia digital, as DSLRs (Digital Single Lens Reflex, câmeras digitais que usam sistemas de pentaprisma e pentaespelho e possuem sensores para captação de imagens) também não são fotografia, mas um registro eletrônico, uma imagem eletrônica. Fotografia é filme fotográfico, revelação, processo químico. Eles são mais radicais do que nós, o digital não conta como fotografia. Eu acho que é uma fotografia, uma outra maneira. Quando entra o digital, você ainda era fotógrafo. Não era todo mundo que tinha acesso ao equipamento, era necessário conhecer o que se estava fazendo, exigia técnico. Por mais que naquela época as pessoas já trabalhavam sistema, retocavam imagens, você precisava entregar algo minimamente razoável para se poder melhorar aquilo.

Quando entra o celular, muda tudo. Quando você usa o celular, precisa saber duas coisas: composição e luz, porque o resto o celular faz. Não precisa entrar nos detalhes técnicos da fotografia e aí democratizou. Todo mundo pode ser (fotógrafo), todo mundo faz. E aí eu volto na questão que começamos a conversar lá atrás: pra onde vai isso?

Acho que na época da fotografia e da mídia impressa, sempre tínhamos que ter um intermediário entre meu trabalho fotográfico e a publicação dele em algum lugar. Hoje, não. A gente fotografa, trata a imagem do jeito que a gente quer, posta onde a gente quer. Foi pra rede, que é a nova forma de comunicação. Há algum tempo, numa palestra com gente de várias áreas, fotografia, jornalismo, eu perguntei quem ali queria ser fotógrafo. De cerca de 300 pessoas, apenas três levantaram a mão. Disse então que o que eu iria falar não era para todo mundo, mas eles precisavam saber: tinham que saber para qual mercado iriam trabalhar, porque o mercado no qual eu trabalhei, acabou. Isso é muito claro.

Não adianta ninguém vir falar que não, e havia uma senhora lá e aí eu te falo, essa senhora eu soube depois, vi essa senhora se contorcendo na cadeira, ela estava muito incomodada com o que eu estava falando a respeito da mídia impressa, que estava acabando. Eu vendia para revistas, para um veículo, havia quem comprasse meu trabalho. Meu depoimento era "acabou a mídia impressa, vocês precisam saber para quem vender seu trabalho". Essa senhora pegou o microfone e disse: "você não pode vir aqui e ficar fazendo apologia. Veja bem, a Feira Plana[10] é o máximo". Eu concordei com ela, mas quem estava lá (na Feira Plana) não vive daquilo, aquilo é conceito. Ninguém vive daquilo que eles fazem. Eu estava dizendo ali (na palestra) qual seria o mercado em que eles iriam trabalhar, e o celular acabou com isso.

Penso que existe um caminho, as pessoas estão começando a entender e as agências estão batendo cabeça mas terão que se adaptar a essa nova forma de comunicação que são as redes sociais e as que não se adaptarem vão continuar fechando. Vivemos um momento de uma revolução. Comparo com a Revolução Industrial, mas é uma revolução digital. Estamos passando por outro mundo. O que vem por aí? Não sei.

O próprios caminhos que existiam mudaram...

[10] A Feira Plana foi um encontro de publicações independentes realizada anualmente até 2018

Em 2014, fomos convidados para uma plataforma concorrente do Instagram na Europa. O primeiro festival (de mobgrafia) deles foi em 2014, logo depois do nosso em maio. Fomos, e houve várias palestras. A diretora do Huffington Post[11], em 2014, disse: "a minha forma de trabalhar mudou. Não contrato mais fotógrafo. Vou buscar na rede o que vai ilustrar minha matéria. Virei uma pesquisadora de imagens". Estamos falando de 2014, estamos em 2019, imagine o que mudou então de lá para cá.

O fotógrafo deixou de ser um fornecedor e passou a ser um gerador. Ele vai sair a campo, fazer o que ele gosta de fazer, vai colocar na rede, alguém vai olhar e pode dizer "isso me interessa".

Eu acho, para mim, que sou um imigrante nessa história. A molecada que já nasceu nessa época digital, isso, o modo de fazer, já está na cabeça deles, tá no DNA dessa turma. Agora, ainda acho que o fotógrafo vai voltar a ter seu valor para se destacar nesse mundo. A questão autoral, se formos falar em Estados Unidos e Europa, existe um mercado bom, dá para viver de fotografia autoral. Se formos falar de Brasil, é muito mais complicado.

Prefiro tentar olhar para qual será a possibilidade de o fotógrafo ganhar dinheiro do que só pensar na fotografia autoral. Penso que a fotografia autoral precisa caminhar paralelamente, mas dou um exemplo: tem um rapaz, o Rodrigo Vieira, que é *instagramer* e fotografava muito bem rua. É um redator publicitário, fotografa muito bem e é o cara que desde aquela época começou a tentar entender onde ele poderia se encaixar como fotógrafo. Ele faz fotografia para Instagram, se juntou a um designer, tem uma ideia da estética que ele vai trabalhar na rede social e pergunte se ele pensa em fazer algo para mídia impressa? Não!! Hoje as empresas querem falar através disso, do Feed do Instagram e do *Stories*. Ele faz ambos, material para o Feed e para o Stories.

Esses caminhos são da própria história da fotografia, quando você se pergunta: e agora? Alguns caminhos são muito de nicho. Na feira Cavalete, uma colega disse sobre a questão de a foto em película ainda ser muito valorizada, mas são coisas que ainda são muito à margem do que se faz comercialmente hoje.

Penso que o trabalho autoral precisa existir. É você fazendo o seu trabalho. O que eu tento entender é o que vai ser o mercado, o que vai se abrir, para o fotógrafo voltar a ganhar dinheiro. É algo que é uma pesquisa minha. Até damos algumas aulas sobre

[11] Blog agregador de notícias norteamericano

mobgrafia em comunidades na periferia e vejo que alguém ali está usando o whatsapp para postar imagens do dia a dia dele, nem é o Instagram! Porque está ali ouvindo eu falar de mobgrafia? Para melhorar a foto dela, mesmo que seja para falar com a família, quer aparecer, ser diferente.

Eu não sei quanto tempo estas redes irão durar desta maneira, e isso é um problema. Como vai ser, não sei. E fica complicado dizer: "lá na frente..", porque quando passou do filme para o digital, ok, continuamos orçando do mesmo jeito e a única coisa que mudou foi o tempo...com o filme vc tem duas horas para revelar, o digital é imediato.

Ano passado, levamos o Cristiano Mascaro para uma palestra e fiquei pensando: "não vai mais existir o Cristiano. Não vai mais haver essa coisa do fotógrafo renomado, o trabalho que permanece..."

Vou te dar outro exemplo: tivemos uma reunião semana passada na FAAP com a coordenadora do núcleo de Inovação e Empreendedorismo. Ela disse que iria mudar tudo, criando um espaço apenas de inovação e gostaria de criar uma exposição apenas de mobgrafia, e sugeriram um fotógrafo que não vai fazer nada ligado à mobgrafia. Porquê? Porque não é a praia dele, ele vai continuar fazendo coisas ligadas à fotografia clássica, não entende, não enxerga (a inovação na fotografia).

O Cristiano Mascaro fotografou para nós no mObgraphia do ano passado e o Jorge Bodanski fez um vídeo que, para mim, foi um dos melhores resultados que nós tivemos. A ideia foi que eles usassem apenas o celular na produção. O Jorge disse "se eu tivesse que fazer com câmera, eu não conseguiria fazer o que eu fiz". Ele chegava na avenida Paulista no domingo, fez uma linha de tomada contínua a partir do metrô, começou a filmar e seguiu filmando, sem parar. Se parasse com uma câmera, não teria conseguido.

A câmera tem outro status, a questão da mobgrafia passa um pouco por isso porque não chega a ser uma fotografia tal como se conhece...

E quem vai falar que você é um profissional que está lá trabalhando. A câmera meio que já intimida. Para você entrar em qualquer *fanfest*[12] em São Paulo, sem credencial você não entrava. Se estivesse com câmera fotográfica, os caras te barravam. O que eu fiz? Celular e com uma câmera, uma Nikon FM2, de filme..pergunta se alguém me tirou? Que

[12] Encontros nos quais acontecem exposições em torno de temas culturais e de mídia, como quadrinhos, cinema, etc.

nada, eu era apenas mais um ali fazendo algumas coisas com o celular. Penso que o celular veio dessa maneira: é uma outra fotografia, outra forma de fotografar e de olhar. O que vem por aí? É uma dúvida eu tenho também, mas não há volta. Cabe a nós tentar entender e tentar acompanhar o ritmo.

Foi assim que nasceu o festival mObgraphia?

A mObgraphia começou lá atrás, com workshops para fotógrafos profissionais, e aí pensamos em ver o que estava acontecendo pelo mundo. Vimos a Shutter Mag[13], começamos a entrar em contato com pessoas. Há um movimento muito grande no Exterior. Quando nós falamos com o Dan Berman[14] para entender o prêmio dele, ele se interessou em ter um "braço" (do Mobile Photography Awards) aqui no Brasil, nós pensamos: "opa, se ele está interessado é porque está vendo alguma coisa aqui". E então pensamos em fazer o festival. Desenhamos (o evento), era basicamente um prêmio de fotografia, tivemos a sorte de contar com a Samsung como patrocinador logo naquele primeiro ano. A mobgrafia estava começando mas demos sorte e ficamos com eles (a Samsung) por um ano. Fizemos outras ações e deu certo, mas no ano seguinte não tínhamos patrocinador. Então o André Sturm, no MIS, comprou a ideia e ofereceu a estrutura. Conseguimos ir construindo o festival, mas começou justamente com a nossa necessidade de entender o que era a fotografia de celular no mundo e o que a gente poderia fazer para isso crescer no Brasil.

Quando nós criamos o nome mobgrafia era justamente para diferenciar...isso não é a mesma coisa que fotografia. E até hoje há algo que falamos: porque mobgrafia? Porque o único aparelho que hoje você fotografa, edita e compartilha, é o celular. A câmera você pode chegar no wi-fi e transmitir as imagens, mas não têm os aplicativos.

[13] Shutter Magazine, revista eletrônica de fotografia direcionada para fotógrafos
[14] Daniel Berman, fundador do Mobile Photography Awards, o principal concurso de mobgrafia mundial