



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



Novos territórios da fotografia: mobilidade, impermanência e ubiquidade da imagem¹

Rodrigo Galvão de Castro²
Faculdade de Tecnologia de Jahu

RESUMO

Este trabalho pretende discutir as implicações resultantes do uso de dispositivos móveis como smartphones e tablets como substitutos não apenas de câmeras fotográficas, mas também como ferramentas que alteram o próprio conceito de fotografia. O objetivo é pensar o percurso que a imagem fotográfica tem trilhado a partir da disponibilidade praticamente global destes dispositivos e do *status* a que ela tem sido alçada como uma espécie de leitura pessoal de mundo, porém aparentemente tão efêmera quanto o tempo de visualização que obtém em uma tela. Estão contempladas aqui discussões sobre a percepção da imagem fotográfica como elemento documental, as intersecções entre este território e os de perspectivas pessoais de mundo por meio da fotografia e o impacto da mobilidade e de dispositivos móveis nessa diluição de fronteiras.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia documental; mobgrafia; dispositivos móveis; dispositivo fotográfico

INTRODUÇÃO

O termo mobgrafia (do original em inglês *mobgraphia*) tem sido bastante utilizado para tentar definir quais são as possíveis características da fusão entre fotografia, dispositivos móveis e a interação proporcionada pelas redes sociais digitais, o que acontece de maneira concomitante às discussões sobre o que se pode considerar como nova fotografia. Tal percurso traz consigo discussões acerca de procedimentos técnicos, estéticos e até mesmo ideológicos a respeito da produção, uso e compartilhamento de imagens fotográficas, o que passa por perspectivas que pensam a fotografia como estratégia documental, ideologia política e sua percepção como arte a partir de possibilidades técnicas e temático-ideológicas.

A fotografia documental e o fotojornalismo parecem ter sido bastante afetados

¹ Trabalho apresentado no GT2 “Fotografia contemporânea”

² Doutor em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”; docente na Faculdade de Tecnologia de Jahu, e-mail: rodrigo.galvao@unesp.br



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



por novos modos de produção e consumo de imagem gerados a partir da expansão da internet, dos ambientes e aplicativos *web* e em especial das redes sociais digitais. Nesse processo, é preciso compreender o caminho percorrido inicialmente pela fotografia como ferramenta documental, utilizada para registros supostamente isentos de qualquer significação pessoal – como os registros por câmera do cerco aos *communards* na Paris de junho de 1871.

No entanto, como diz Sontag (2004, p. 14), “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder”. Isto é, o ato em si de captar imagens possui uma extensão que extrapola o mero registro e insere o autor em um contexto de apreensão e criação de significado da coisa fotografada.

Há um certo realismo presumido relacionado ao caráter documental da fotografia, a qual, em pouco tempo, derivou para experiências pessoais ainda imbuídas da intenção de mostrar o que se considera belo tal como em uma figuração artística. Um simulacro de pintura, talvez, com a diferença de que o acesso a câmeras pode ter sido o primeiro passo para a universalização da possibilidade de qualquer um tornar-se autor de suas próprias representações de mundo.

Em se tratando da estética visual, Sontag (2014, p. 41) cita Walt Whitman ao falar sobre a mudança da percepção sobre o que é belo ou feio ao fazer uma analogia com a obra do poeta americano: fotógrafos amadores buscam imagens tidas idealmente como belas (pôr-do-sol, cenários de natureza, etc) para produzir fotos *idem*. A popularização da fotografia e experiências estéticas, para Sontag (2014), resultaram em uma revisão que ela denomina “whitmaniana” – o deslocamento do conceito de belo para situações, pessoas e objetos aparentemente banais como representação de paisagens ao mesmo tempo interiores e universais.

A imagem como representação do belo, qualquer que seja o conceito adotado em determinada época, “é hoje indissociável ou quase da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas e a ponto de uma imagem que visa obter um efeito estético poder se fazer passar por imagem artística” (AUMONT, 1995, pag. 78.). Para Sontag (2004, p. 41), contudo, a partir da Segunda Guerra “o ditame whitmaniano de



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



registrar, em sua integridade, a extravagante franqueza da verdadeira experiência americana gorou. Ao fotografar anões, não se obtém majestade. Obtêm-se anões”.

Nessa passagem da aspiração artística ao documental, Sontag (2014) faz algumas ressalvas ao apontar o trabalho de Alfred Stieglitz, Lewis Hine e Walker Evans como fotógrafos nos quais não é exata a demarcação da fronteira entre documentarismo e o que se pode considerar um senso estético visual com status de arte. Esta é uma observação importante se pensarmos em alguns contemporâneos europeus de Stieglitz, Hine e Evans, como Robert Doisneau e Heri Cartier-Bresson: enquanto estes possuíam um registro que se pode considerar mais fragmentado, como cenas do cotidiano, aqueles construíram um corpo de obras conectadas por temas documentais como o ensaio *Let us now praise famous men*, no qual retrata meeiros do sudoeste dos EUA, que

demonstra uma percepção considerável sobre as mudanças ocorridas na América a partir de 1930 (...). Além de mostrar um fenômeno histórico, o trabalho aponta uma mudança significativa de atitude. Notadamente, o viés da abordagem adotado por James Agee e Walker Evans mostra tanto uma rejeição aos valores vitorianos e progressistas como também a adoção de uma abordagem fundamentalmente diferente de questões sociais” (COOGLE, 1993, disponível em http://history.hanover.edu/hhr/hhr93_6.html. Tradução do autor)

Mais do que esse alinhamento temático presente na perspectiva fotodocumental talvez seja necessário pensar em uma espécie de “objetivo estético”; isto é, associar às imagens uma percepção capaz de gerar reações do espectador ao ser confrontado com elas – e o objetivo até mesmo quanto ao modo como o fotógrafo pode querer que sua obra seja apreendida. Essa passagem pode estar no fato de 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 realismo” (SONTAG, 2004, p. 104)

O COTIDIANO DOCUMENTADO

Este modo como tudo se mostra e ao mesmo tempo é mostrado tem se



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



tornado intrínseco à mobgrafia, cujo termo original *mobgraphia* pode ser tomado como uma expressão da junção entre fotografia e dispositivos móveis. O conceito carrega em si uma certa desterritorialização do ato de documentar, pois presta-se mais a registrar o cotidiano do adepto da prática do que algum tema exterior a ele. Difere da noção de *selfie* por não se tratar da prática do autorretrato: a mobgrafia tem o olhar voltado para cenas as quais são imbuídas de um senso de *storytelling* a fim de compor uma possível leitura de mundo:

Já não importa tanto o foco, uma boa exposição ou a cor adequada; já não importa fazer todas as correções no Photoshop. O que conta agora para a audiência é a narrativa, a história, o 'porquê' (a foto foi tirada) e não o 'como'. O amor – e não o esquema (técnico) (TURK, 2013, em <https://visualsciencelab.blogspot.com.br/2013/10/the-graying-of-traditional-photography.html>, tradução do autor)

Barthes (1982, p.127) aponta características da imagem quando utilizada na imprensa ao dizer que nas fases de produção por fotógrafos, editores, por exemplo, e de recepção há um elemento humano o qual imprime uma marca sociológica ao fluxo de informação, sendo que a imagem em si tem sua presença no meio de transmissão (jornal ou revista). Diz, no entanto, que

(a fotografia) não se trata apenas de um produto ou caminho, é também um objeto dotado de autonomia estrutural: sem de nenhum modo pretender separar esse objeto de seu uso, torna-se necessário prever aqui um método particular, anterior à própria análise sociológica e que não pode ser senão a análise imanente dessa estrutura original que uma fotografia é.

Ocorre que mesmo esta estrutura original citada por Barthes, ao ser transportada para mídias digitais e ter seu uso deslocado para uma apropriação e uso individual da prática, desdobra-se em sentidos dados tanto por quem a produz como por quem a consome. É o caso da legenda na imagem do fotojornalismo, a qual impõe uma descrição da fotografia que, em tese, fala por si: “descrever não é portanto ser apenas inexato ou completo, é mudar de estrutura, é significar uma coisa outra além do que se mostra” (BARTHES, 1982, p. 124).

Assim, se dada legenda em fotojornalismo pode alterar o sentido de algo que supostamente se faz espelho do real, o que diremos de descrições subjetivas tais como as que acompanham imagens em aplicativos de fotografia como o Instagram



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



ou mesmo uma rede social como o Facebook, ambos carregados do senso de *storytelling* nas postagens de usuários?

Além disso, como afirma Machado (2015, posição 123):

As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam “simulacros”, figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem.

Existe, portanto, um movimento que perpassa todo o dispositivo fotográfico com seus sujeitos, perspectivas e técnicas e dilui fronteiras entre territórios antes razoavelmente bem delineados da fotografia documental, pessoal e de registros tidos como jornalísticos. Se a isso somarmos fatores como o uso massivo das câmeras em dispositivos móveis, a mobilidade hiperconectada e as redes e mídias sociais, tem-se um fluxo constante e impermanente de simulacros a transitar ubiquamente em todas as direções.

Para efeito de comparação é possível considerar Barthes (1982, p. 135) quando comenta a fotografia de imprensa e afirma haver redução, mas não transformação, entre o objeto e a imagem:

Entre esse objeto e sua imagem não é de modo algum necessário impor um relê, isto é, um código; decerto a imagem não é o real: mas ela é pelo menos o seu perfeito *analogon*, e é precisamente essa perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia.

Ocorre que em mobgrafia a transformação é de certo modo esperada: não apenas a possibilidade, mas a subjetividade por vezes buscada pelo autor por meio de filtros, dupla exposição e outros recursos técnicos próprios dos aplicativos. O *analogon* citado por Barthes dilui-se em sentidos tantos quantos os buscados pelo autor da imagem como os atribuídos pelos espectadores, traduzidos em comentários, curtidas e compartilhamentos.

Questões como estas passam também pela contemporaneidade das mídias e fazeres próprios da tecnologia digital de um capitalismo das imagens, cuja existência pode ser notada em giros na natureza das imagens. Antes estáticas, fotografias ganham mobilidade e fluidez por meio da circulação digital e online e da velocidade imposta a ela em redes sociais e aplicativos. Para Fontcuberta (2015, p. 02),



**V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022**



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.

Neste sentido, se pensarmos no impacto dessa imaterialidade e do deslocamento da produção e da apropriação para o usuário, encontramos um percurso que Fontcuberta atribui à pós-fotografia que, para ele, rompe este vínculo ao destituir a câmera de seu antigo sentido naturalista.

Essa destituição de um sentido que antes poderia ser tido como natural na representação das realidades dadas pela câmera passa também por deslocamentos de todo o processo da imagem. Como diz Manovich (2017, p.18, tradução do autor),

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.

Aqui pode haver uma certa dissonância com o conceito de pós-fotografia tal como defendido por Fontcuberta, pois adota-se uma premissa da fotografia tal como se considera ao longo do século XX: apesar de algumas mudanças, ela continua basicamente vinculadas às possibilidades dadas pela tecnologia, algo já ocorrido nos séculos XIX e XX.

Quando falamos em dissonância quanto aos conceitos de Fontcuberta podemos considerar a analogia feita por ele: o que vemos como fotografia não é mais do que a fachada de um edifício, por trás do qual toda a paisagem da imagem fotográfica como a conhecíamos já não existe mais. Uma possível dificuldade para concatenar tal raciocínio é que ele transcende palavras e técnica. Fotografia, como conceito e ato de fazer, é em parte definida por conjunto de experiências e práticas de ver, de olhar e de ser olhado, um vínculo com a materialidade das imagens e com sua posição como reflexos de realidades cujo sentido se dilui em algo que transcende aparatos técnicos, suportes, territórios e significados até então referenciados historicamente.



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



As discussões acerca de uma provável pós-fotografia tiveram seus percursos inicialmente definidos a partir da difusão de câmeras portáteis, *scanners*, computadores e equipamentos de imagem digital ainda na década de 1990. Contudo, todas as conversas giravam em torno de avanços técnicos e o giro fundamental, na verdade, aconteceu a partir da segunda revolução digital, com a massificação da internet, dos dispositivos móveis e das redes sociais. Como aponta Fontcuberta (2015, p. 03), a própria experiência estética da imagem foi alterada: “uma fotografia criada a partir de um mosaico de pixels manipuláveis colocava por terra todos os mitos essenciais de indexação e transparência que sustentaram o conceito de credibilidade vinculado à fotografia produzida em câmeras”.

Os efeitos da massificação da internet, dos smartphones e das redes sociais alteraram profundamente os modos pelos quais nos relacionamos, os meios nos quais consumimos informação e por onde transitamos em nossos afetos e desafetos, onde construímos identidades e desconstruímos práticas de ser, estar e de fazer. A isso aliou-se um uso antes improvável da imagem, que de referência visual, de memória, passou a ser mapa e espelho nos quais construímos novas relações com realidades onde transitamos e cuja existência se dá menos na tridimensionalidade dos nossos espaços físicos e mais nos liames de fibra ótica e pixels nos quais enredamos nossas histórias.

A UBIQUIDADE QUE SE MOVE

Frente à disseminação da mesma imagem entre culturas com diferentes repertórios proporcionada pela internet e pelas mídias digitais talvez seja necessário considerar a linguística saussuriana tal como citada por Eco, que aponta o significado "como a imagem mental da coisa" (1999, p. 24). Desse modo, considerando 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. 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



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



da imagem. Para o autor, código, texto e contexto são variáveis implícitas na comunicação de uma imagem, o que faz com que o leitor/espectador tenha papel fundamental no processo de percepção da imagem, podendo mesmo relegar a segundo plano eventuais intenções do autor.

É possível pensar isso por meio do aumento exponencial tanto do volume de informação e imagens a partir de meados da década de 90 com a ampliação da internet e do conteúdo disponível *online*. Aliados à portabilidade e mobilidade permanentes, tais condições criaram possibilidades de alterações profundas na própria construção de sentido em relação à fotografia. Este impacto deve-se também a uma espécie de estética da metamorfose propiciada pela flexibilidade da imagem digital, sujeita a intervenções tantas quantas são as possibilidades de manipulação de elementos (cor, luz, composição, filtros, etc) por meio de aplicativos. Como citam Lisboa e Freire (2004, p. 135)

Dá-se início à chamada hiperfotografia, possibilitando uma retomada vanguardista, assim como os movimentos encetativos do século XX, a fim de desconstruir paradigmas pictóricos, que denotam resistência à arte contemporânea e seus modelos tecnológicos

É assim que vemos a mobilidade contribuir para intensificar características de transitoriedade e de produção/fruição contínuas e tornar-se fator intrínseco a uma cultura de protagonismo e de retroalimentação (o círculo de produzir, editar, publicar, obter retorno para então produzir novamente e assim por diante) que termina por se perceber nas imagens – seja na escolha de temas, na edição ou no texto que acompanha as postagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível depreender, portanto, que a linguagem inerente à mobgrafia tem criado novos territórios para a fotografia ao abarcar tanto as transformações causadas pela tecnologia aplicada à prática em si, como também o impacto na própria estética da imagem. A imagem móvel e fluida não mais se apresenta como uma representação estática, quase permanente do mundo. Em vez disso, percorre seus caminhos marcada pela instantaneidade, pela interdependência quanto ao



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



outro, expressa em curtidas, comentários e compartilhamentos e pela volatilidade, práticas que parecem transformar o próprio fazer fotográfico. Como aponta Fontcuberta (2015), se a fotografia sempre esteve ligada a um sentido de verdade, de atestação, a pós-fotografia rompe este vínculo ao destituir a câmera de seu sentido naturalista.

Há também que se considerar um giro no ato fotográfico em si e em seus desdobramentos. De fotógrafos profissionais ou amadores, cujas práticas aconteciam em torno das escolhas de momentos, equipamento e intenções, passamos a usuários: não mais a câmera, o filme e todo o aparato que os cercava como registros do passado; mas agora, contemporaneamente, temos dispositivos móveis como repositórios de um presente interminável e estendido. Talvez não mais a imagem e o que ela evoca, mas sim a experiência do registro em si e de seus desdobramentos no outro e em nós mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1995

BARTHES, Roland. “**A mensagem fotográfica**” in *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

COOGLE, M. **The Historical Significance of *Let Us Now Praise Famous Men***. Disponível em https://history.hanover.edu/hhr/hhr93_6.html. Acessado em 23.06.2017

ECO, U. **A estrutura ausente**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1997

FONTCUBERTA, J. **La furia de las imagenes**. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2015

GOMBRICH, E.H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999



V Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
9 a 11 de Novembro de 2022



LISBOA, A., FREIRE, G. **Do Instantâneo aos Filtros: A Estética Fotográfica do Instagram**. Revista Temática - Ano X, n. 05 – Maio/2014 in <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. Acessado em 23.07.2017

MACHADO, A. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015 (e-Book)

MAGNUM PHOTOS. **Learning through the generation gap**, in <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/thomas-dworzak-learning-generation-gap/>. Acessado em 10.08.2017

MANOVICH, L. **Instagram and Contemporary Image**. Creative Commons, 2016

RANCIÉRE, J. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental (org). Ed 34, 2005.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TURK, K. **The graying of traditional photography and why everything is getting re-invented in a form we don't understand**. Disponível em <https://visualscienlab.blogspot.com.br/2013/10/the-graying-of-traditional-photography.html>. Acessado em 12.06.2017