

Da fotografia a mobgrafia: novos pensamentos e dinâmicas comunicacionais da imagem na era da mobilidade

From photography to mobgraphy: new thoughts and communicational dynamics of image in the era of mobility

Karine do Prado Ferreira Gomes

Doutoranda em Comunicação no PPGCOM (UFG), Mestre em Comunicação, Cultura e Cidadania e Bacharel em Publicidade e Propaganda pela mesma instituição. Atualmente é professora nos Centros Universitários UniAraguaia e UniCambury nos cursos de Publicidade, Jornalismo e Fotografia. Membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq/UFG). E-mail: karinedoprado@hotmail.com

Ana Rita Vidica

Doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História/UFG (2017) com doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris / PDSE-CAPES), Mestre em Cultura Visual (FAV/UFG) e Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (FIC/UFG). Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFG) e da Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (FIC/UFG), vice-coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq/UFG) e participa do Grupo de Pesquisa REdArH – Rede Internacional de Pesquisa em Educação, Arte e Humanidades. E-mail: ana_rita_vidica@ufg.br

Resumo

O presente texto busca refletir sobre os novos pensamentos e dinâmicas comunicacionais quando as imagens tocam o real (Didi-Huberman, 2012) – no caso da fotografia, passando pelo surgimento da fotografia (imagem técnica), a imagem digital, por meio da fotografia digital, até chegar na imagem mobgráfica, por meio da mobgrafia (Castro, 2020), a fotografia com dispositivos móveis. Partimos de uma perspectiva comunicacional, para discutir sobre as transformações atravessadas pelas imagens em relação aos avanços tecnológicos pelos quais a fotografia passou. Pretendemos demonstrar como as tecnologias transformam as imagens e como novos pensamentos e reflexões sobre as dinâmicas comunicacionais operam no contexto da era da mobilidade (Santaella, 2007).

Palavras-Chave

Comunicação, Dispositivos Móveis, Fotografia, Imagem, Mobgrafia.

Abstract

This text seeks to reflect on new thoughts and communicational dynamics when images touch the real (Didi-Huberman, 2012) – in the case of photography, through the emergence of photography (technical image), the digital image, through digital photography, until reaching the mobgraphic image, through mobgraphy (Castro, 2020), photography with mobile devices. We start from a communicational perspective, to discuss the transformations traversed by images in relation to the technological advances that photography has gone through. We intend to demonstrate how technologies transform images and how new thoughts and reflections on communicational dynamics operate in the context of the mobility era (Santaella, 2007).

Keywords

Communication, Mobile Devices, Photography, Image, Mobography.

Introdução: Quando as imagens focam o real

De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes
que se perdia nos longes da Bolívia
E veio uma iluminura em mim.
Foi a primeira iluminura.
Daí botei meu primeiro verso:
Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.
Mostrei a obra pra minha mãe.
A mãe falou:
Agora você vai ter que assumir as suas
irresponsabilidades.
Eu assumi: entrei no mundo das imagens.¹

Manoel Barros é um poeta que sabe como poucos sublinhar o deslumbramento humano diante da imensidão da natureza, da linguagem e do cosmos. Em um dos seus últimos poemas, anterior sua morte em 2014, o poeta dedica-se a uma desautomatização do olhar dos desatentos passantes frente ao universo, como no poema "O poeta", publicado em "Ensaios Fotográficos" (2000). Barros versa que o fazer fotográfico deve ser como ao de um poeta frente ao mundo, ao ver a imensidão surge sua primeira "iluminura": algo ilumina dentro de si e faz iluminar². A realidade o inquieta e o conclama a construir seus versos.

Ao dizer que "Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem", Barros nos mostra como a realidade escapa das mãos do poeta, a quem faz alusão ao fotógrafo. Assim sublinha a fotografia como a poesia e o fotografar como a *poiésis*. Ele esboça, então, que a arte fotográfica é menos uma forma de reprodução mimética do visível do que uma forma de transgredir as fronteiras do visual e de encontrar na realidade o que os nossos olhos não percebem, que nos escapa do controle.

Bem como o poeta, apresentado nos versos que abrem esse texto, adentramos no mundo das imagens antes mesmo de a produzirmos por meio de um aparato técnico, como a câmera fotográfica. Isso porque a imagem é anterior a fotografia. Como diz Régis Debray (1993) é um fato comprovado que desde há algumas dezenas de milhares de anos³ que as imagens fazem agir e reagir. Antes do ser humano ter desenvolvido seu próprio código linguístico, já realizava imagens e estabelecia um meio de relação informativa ou comunicativa por meio delas, embora esta tentativa de interação ou comunicação não fosse necessariamente destinada aos seus pares, mas sim às entidades sobrenaturais que acreditava existir por meio dos rituais e magia que promovia.

E como nascem as imagens? Para Debray (1993, p. 21) o nascimento das imagens está envolvido com a morte, no desejo humano de perpetuar sua existência, mesmo que, através da memória e contemplação do outro. Ao verificar rapidamente as imagens na história, as honras fúnebres, as sepulturas, as catacumbas cristãs entre outras, o autor conclui que "a

¹ Livro: Ensaios fotográficos (2000) - Autor: Manoel Barros - Poema: "O poeta". [grifo nosso]

² Nas artes em geral tal movimento é chamado de *input* e *output* visual. Fluxo básico da comunicação visual. Sobre isso não trataremos no presente artigo, mais sobre o assunto encontra-se na leitura dos livros "Sintaxe da Linguagem Visual" de Donis A. Donis e "Arte & Percepção Visual" por Rudolf Arnheim.

³ A comunicação pré-histórica é apreendida nos sinais gestuais e por meio das imagens nas cavernas. As primeiras imagens das quais temos notícias são as pequenas estatuetas pré-históricas, apelidadas de Vênus, em homenagem às Vênus gregas. Tanto uma quanto outra destacam aspectos da anatomia feminina, o que levou os pesquisadores a supor que estas imagens tinham funções rituais, especialmente relacionadas aos ritos de fertilidade. A ideia de Magia Propiciatória ou Simpática que os levava a produzir imagens em busca daquilo que precisavam, queriam, gostavam ou admiravam na esperança de que isto facilitasse a sua obtenção. Um exemplo desse tipo de imagem é o Bisão de Altamira (Espanha), arte rupestre do Paleolítico Superior, período da pré-história que vai de 45 a 10 mil anos atrás.

imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida”. Esse processo de evocação de algo não presente ou continuação da ausência, perpetua-se até hoje na concepção do que é imagem. Desde a pré-história as imagens cumprem a função de revelar “objetos de desejo” aos quais davam visibilidade com a intenção de propiciar sua conquista. Demonstra-se de um lado a necessidade da conservação da espécie, de sobrevivência e, do outro, a necessidade simbólica, da preservação e continuidade presente em toda história humana.

Para Georges Didi-Huberman (2012) é impossível falar de imagem e não falar de imaginação, para ele imagem é imaginação. A imagem é vista não como uma faculdade de desrealização, mas de realização. Assim como para Goethe, “A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele”⁴. Para o autor a imagem não é apenas um corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, mas é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar outros tempos (anacrônicos e suplementares). Nesse sentido, para o autor:

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210).

Ao tocar o real, por meio de fotografias por exemplo, as imagens ardem, ou seja, inflama-se e nos consome por meio da inquietação, desejo, dor, destruição, memória, movimento, etc. e deixam cinzas, tais cinzas são as imagens. Cabe a nós descobrirmos em que sentidos diferentes este “arder” se constitui hoje. É papel do pesquisador pensar não só nas imagens, mas como chegaram a nós e as condições que impediram a sua destruição. Cada imagem está ancorada na cultura e não deve ser vista de forma dissociada.

Dessa forma, o presente texto tem como objetivo abordar, de maneira inicial, o lugar das imagens na comunicação por meio de discussão conceitual e teórica que demonstra como operam os pensamentos e dinâmicas comunicacionais quando as imagens tocam o real (Didi-Huberman, 2012) – no caso da fotografia, passando pela fotografia digital até chegar na mobgrafia (Castro, 2020), a fotografia com dispositivos móveis.

Por meio de uma perspectiva comunicacional, nossa pergunta norteadora é: quais as transformações atravessadas pelas imagens em relação aos avanços tecnológicos? O que a mobgrafia (a fotografia com dispositivos móveis) traz além da fotografia? O texto caminha no sentido de evidenciar como as tecnologias transformam as imagens que passam por pensamentos e reflexões sobre as novas dinâmicas comunicacionais no contexto da era da mobilidade. (Santaella, 2007).

Assim como proposto por Martino (2008), o objetivo não é pensar em uma solução acabada da comunicação, mas pensá-la como processo em andamento, como algo *acontecendo* e dessa forma, como dito, um dos princípios básicos de interação humana. “Compreender não mais “comunicação” como um ato acabado, mas o ato comunicacional, o ser-em-relação de Husserl (Husserl, 2006), a percepção (*aesthesis*) da realidade social a partir relações múltiplas do ato comunicativo (Marcondes Filho, 2005; Martino, 2007, p. 28 e Martino, L. M., 2007). (MARTINO, 2008, p. 116, grifo do autor).

⁴ Goethe, F.W. *Maximes et réflexions*, trad. G. Bianquis, Paris: Gallimard, 1943, p.67. *apud* Didi-Huberman (2012, p. 208)

A Ascensão da fotografia ou da imagem técnica

Os sistemas tecnológicos podem exercer um papel estruturante na organização da sociedade. Lúcia Santaella (2003) nos apresenta a importante percepção de que cada avanço midiático ou introdução de novas tecnologias midiáticas são capazes de eclodir uma nova cultura a cultura já existente. Apesar da autora concordar com Kerckhove (1997) ao dizer que quando uma tecnologia de comunicação é adotada, lança-se uma guerra não declarada à cultura existente. A autora é enfática em afirmar que a introdução de novas tecnologias não é capaz de aniquilar uma cultura já existente. “Não se trata da passagem de um estado de coisas a outro, mas muito mais de complexificação, do imbricamento de uma cultura na outra.” (SANTAELLA, 2003, p.78).

Estamos diante de um cenário cultural altamente complexo, pois seguindo a lógica de Santaella, há uma imbricação de seis eras culturais na atualidade: a cultura oral, escrita, impressa, de massa, das mídias e a digital. Tal complexificação exige um pensamento complexo acerca da relação intrínseca do homem com a tecnologia. Possivelmente, Walter Benjamin (2012)⁵ foi o primeiro a enfrentar as transformações estéticas provocadas a partir de uma complexificação tecnológica. Ao avaliar a reprodutibilidade técnica e como esta interferiu nos valores da arte, Benjamin diz:

Em torno de 1900, a reprodução técnica alcançou um padrão a partir do qual começou não só a transformar a totalidade das obras de arte tradicionais em seu objeto, e submeter os efeitos destas a profundas transformações, como também conquistou para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Para o estudo desse padrão, nada é mais elucidativo que o modo como suas duas diferentes manifestações – reprodução da obra de arte e arte cinematográfica – retroagem sobre a arte em sua forma tradicional (BENJAMIN, 2012, p. 17).

Para Benjamin gastou-se muitas vãs sutilezas a fim de decidir se a fotografia era arte ou não e esqueceu-se de indagar como essa própria invenção transformaria o caráter geral da arte. Benjamin expõe que a reprodução sempre existiu, o que há de novo é a reprodução técnica. Pela primeira vez a reprodutibilidade estava na essência na produção de uma obra, como é o caso da fotografia e do cinema – eixo central da crítica de Benjamin - em suas palavras: “A reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que vem se impondo na história de modo intermitente, em saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.” (BENJAMIN, 2012, p. 13). Para Benjamin: “Nunca antes as obras de arte foram tecnicamente reprodutíveis em escala tão elevada e em extensão tão ampla como hoje. No cinema temos uma forma, cujo caráter da arte, pela primeira vez, determinado pela parte a parte por sua reprodutibilidade” (BENJAMIN., 2012, p.51).

Benjamin demonstra, e nos ensina como pesquisadores, que com os avanços tecnológicos da produção de imagens, tendo na fotografia e cinema a sua maior e mais expressiva revolução e *corpus* do seu ensaio, devemos pensar como o estado atual da arte e da comunicação se transforma com a eclosão de novas tecnologias. Como diz Régis Debray (1993, p.15) “se nossas imagens nos dominam, se, por natureza, são em potência de algo diferente de uma simples percepção, sua capacidade aura, prestígio ou irradiação muda com o tempo”. Dessa forma, não é só interessante, mas necessário verificar as transformações

⁵ Benjamin escreveu o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” entre dezembro de 1935 e final de janeiro de 1936. Seu ensaio seminal surge no período pós-industrial e muito influenciou as formas de se ver e se enxergar a sociedade, a política, a ciência e a arte. Dentro da perspectiva do materialismo histórico, a arte é tratada em um contexto em que os produtos culturais já nasciam com o cerne da reprodução em seu DNA: como é o caso da fotografia e do cinema.

estéticas, de produção, circulação e consumo das imagens em relação aos avanços tecnológicos e mudanças de percepção.

A capacidade de transformação da imagem por meio das tecnologias é nitidamente percebida pela introdução da câmera fotográfica, que elevou as imagens a outro patamar. Como afirma Vilém Flusser (2013, p.9) “o aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples e relativamente mais transparente de todos os aparelhos”. Para o autor, é a máquina que nos opera e somos dela seus funcionários. E é por meio destes aparelhos técnicos que se produzem as “imagens técnicas” ou “tecnoimagens”, como diz Flusser. Para Flusser (2013) existiu na história duas grandes revoluções fundamentais na estrutura cultural: a primeira é a invenção da escrita linear e que inaugura a História propriamente dita; e a segunda, que ocorre atualmente, pode ser captada sob o rótulo “invenção das imagens técnicas” e inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível. Se houve outras revoluções, Flusser admite que isso o escapou, mas a revolução da imagem é por todos inescapável. Para Susan Sotang (2007), “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver.” (SOTANG, S., 2007, p. 13). A partir da realização da primeira foto, por volta de 1826 pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, tudo ao nosso redor foi e ainda é incessantemente fotografado, ao menos essa é a nossa percepção de um mundo repleto por imagens, das quais as fotográficas são as mais abundantes.

Segundo André Rouillè (2009), a fotografia nasce no contexto da Revolução Industrial no quadro da modernidade da metade do séc. XIX, e pra essa sociedade a fotografia produz uma “visibilidade moderna”. A fotografia não era apenas fruto da modernidade, mas era em si (para usar aqui termos de Charles Peirce) índice, ícone e símbolo da própria modernidade. Uma nova maneira de ver e mostrar aflorou-se, “uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto.” (ROUILLÈ, 2009, p.39). Veja o que o autor aponta:

Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas as necessidades. Foi o que projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava. Se a fotografia é moderna, deve-o, sobretudo, ao seu caráter de imagem-máquina, à parte que, sem precedentes, a tecnologia ocupa em suas imagens. Um lugar tão importante que chega a uma ruptura com as imagens anteriores. Filosoficamente, enquanto imagem-máquina, a fotografia oscila, como veremos, entre a transcendência e a imanência, o que fundamenta sua modernidade (ROUILLÉ, 2009, p. 31).

A fotografia libera o artista da mimese ou livra a mão do artista, como dito em Benjamin (2012). É ela quem faz agora este trabalho de “espelho do real” - como apontado por Dubois (2012) nos pensamentos iniciais sobre a fotografia. Sua capacidade de capturar “o real”, encanta e abala as artes tradicionais. Apropriada pela burguesia, que não possuía instrução dos nobres para a elaboração das artes plásticas, viu na fotografia uma forma de status e para expressar-se. Era a máquina que fazia a intermediação entre o humano e a imagem, em uma época que o deslumbre com o cientificismo estava em seu ápice.

Outro apontamento importante indicado por André Rouillè (1998; 2009), é a tensão sempre existente da fotografia como expressão e documento. Isso porque, como explica Annateresa Fabris (1998) a fotografia possui uma “dupla natureza” – a de ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’. Tal caráter híbrido da fotografia já havia sido sublinhado por Paul Virilio onde o autor detecta três heranças presentes nas experiências de Niépce: a artística, advinda da câmara escura, usada muito por Leonardo da Vinci, onde o processo era muito artesanal e próximo a litografia, a herança industrial, graças ao aparato técnico e a lógica de reprodução e um vetor científico, presente no uso de lentes de telescópio

ou microscópio.

A fotografia é essa amalgama entre ciência, exatidão e industrialização, produto direto de uma revolução industrial e da virada antropocêntrica do mundo, mas ao mesmo tempo é uma expressão artística, fruto do olhar subjetivo humano, capaz de expressar sentimentos, olhares e experimentações e expressar o novo, como é característico da arte. Segundo André Rouillè (1998), “o processo fotográfico passou da função de ferramenta para a de matéria-prima da arte contemporânea” (ROUILLE, 1998, p.307) passando a ser o que ele chamou de “fotografia-matéria”. A “(...) “fotografia-matéria” é o espaço onde são inventadas novas soluções, atitudes inéditas, formas extraordinárias que abrem tanto à arte quanto à fotografia um campo de possíveis.” (ROUILLE, 1998, pg. 308). A fotografia é, portanto, documento, expressão é matéria da arte.

Presentemente, o fazer fotográfico ganha uma nova amplitude na sociedade em rede, como propõe Manuel Castells (2006). Novas formas de produção, circulação e inéditas dimensões são realizadas pelo agir híbrido (entre humanos e não-humanos) de atores dentro da arquitetura da rede. Nessa ambientação se revelam novas formas de organização e de manifestações artísticas em escalas globais. A rede, que é um meio de individuação coletiva, tem formado a cultura e como diz Lúcia Santaella (2003), a disposição para o crescimento da cultura é natural assim como a vida. “quando encontra condições favoráveis ao seu desenvolvimento, a cultura se alastra, floresce, aparece, faz-se ostensivamente presente.” (SANTAELLA, p.29, 2003). Nada mais fecundo para a proliferação da cultura através de agenciamentos criativos como a arte, que se prolifera por meio das mais diversas manifestações humanas. E a rede tem sido o local profícuo para novas e inéditas hibridizações e ações.

De um lado a difusão em larga escala dos dispositivos móveis de conteúdo com as formas de conexão *wi-fi*, e do outro da proliferação dos *social networks* e da internet das coisas, transformam o modo como pensamos, produzimos, interagimos e circulamos as imagens. Se pensarmos os dispositivos móveis como actantes dentro de uma rede de atores como proposto pela Teoria do Ator-Rede (TAR) em Bruno Latour⁶ (2005), já é urgente repensarmos as maneiras de fazer, pensar e até mesmo ensinar a fotografia.

Comunicação e Imagem na Era da Mobilidade

Arlindo Machado (2001) classificou a fotografia no terreno do conceito em sua escala semiótica. Ele se baseou em Vilém Flusser, um pensador da técnica que, já em 1983 escrevia sob o impacto do surgimento das imagens digitais. Este autor assegurou que a fotografia, mais que simplesmente registrar impressões do mundo físico, na verdade traduzia teorias científicas em imagens:

A característica mais importante das imagens técnicas, segundo Flusser, é o fato de elas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo, justamente os conceitos que nortearam a construção dos aparelhos que lhes dão forma. Assim, a fotografia, em vez de registrar automaticamente impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem ou, para usar as palavras do próprio Flusser, “transforma conceitos em cenas. (1985b: 45)” (MACHADO, A., 2001, p. 37-38).

⁶ Bruno Latour e Michel Collon, nos anos 1980, propuseram um modelo de “tradução” ou construção sociotécnica. “Esse método [tradução] recusa a concepção de um “social puro”, limitado às relações entre humanos, e postula a interpenetração das relações dos homens com a natureza dos objetos técnicos. O vínculo social penetra na máquina” (MATTELART, 2014, p. 163).

Para Machado (2001), o enquadramento da fotografia digital na categoria peirceana de *índice* é problemático - como propôs Phillippe Dubois (2012) quando diz que a fotografia é indiciária - pois no digital há uma transformação, uma tradução científica, diferentemente do que ocorre na fotografia analógica, onde há contato direto da luz com o material sensível. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas interpretá-lo cientificamente. Isso quer dizer que o traço fotográfico, quando existe, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico. Para André Rouillè (2009) “com a fotografia digital, desaparecem as ancoragens e pontos fixos. Se as imagens ainda emanam de um contato com as coisas do mundo, a digitalização as desconecta de sua origem material ao torna-la inassinalável.” (ROUILLE. 2009, p. 454). Para o autor, por causa deste traço de tradução e não mais indiciário da fotografia, a fotografia digital se afasta do seu valor documental. A fotografia digital perde também sua materialidade, ela é desterritorializada. Agora é possível acessar as fotos não somente em álbuns físicos ou museus, mas em qualquer parte do globo via internet. Há outro tipo de imagem em curso, veja o que Rouillè aponta:

Abandonamos o mundo das imagens-coisas para aquele das imagens-eventos, isto é, para um outro regime de verdade, outros usos das imagens, outros usos das imagens, outros conhecimentos técnicos, outras práticas estéticas, novas velocidades e novas configurações territoriais e materiais. Relações diferentes com o tempo (ROUILLE, 2009, p.455).

A questão é que desde as suas origens a fotografia fabricou e produziu realidades, por vezes, transformando-a. Além da fotografia ser parte fundamental da democratização da criação da arte em tempo que a arte era relegada às belas artes, a fotografia digital popularizou e foi responsável ainda mais pela proliferação de imagens, perspectivas, novas formas de pensar e fazer arte e ainda repensar no ensino da fotografia. Charlote Cotton (2010) aponta como a fotografia digital possibilitou essa transformação e remodelamento da fotografia:

Em termos gerais, a fotografia digital – e a facilidade e a velocidade de sua disseminação – remodelou radicalmente tanto a indústria comercial da fotografia como as maneiras como a usamos em nossa vida pessoal e profissional. Houve uma mudança no modo como atualmente entendemos o que a fotografia abarca e o que quer dizer propor trabalhos fotográficos como obras de arte. Mais do que nunca, isso implica revelar o contexto e as condições em que a peça final de arte é composta e concluída. A fotografia artística contemporânea tornou-se menos a aplicação de uma tecnologia visual preexistente e plenamente funcional e mais uma iniciativa que envolve escolhas positivas a cada passo do processo (COTTON, 2010, p.219).

Na atual geração da internet a explosão das redes sociais fez com que a dinâmica, organização e compartilhamento de conteúdo fosse alterada, tornando os consumidores também em produtores. É o que alguns teóricos chamam de *prosumers*⁷ (*producer + consumer*). A atual Web. 2.0 foi extremamente moldada pelo novo aparato tecnológico *wireless*, que permite não somente os usuários estarem conectados em todos os lugares através principalmente de plataformas móveis como o celular, mas também permite aos objetos estarem conectados. É o caso dos objetos *smarts*, ou objetos inteligentes: *smart TV's*, *smartphones*, etc. A potência dos objetos estarem conectados, é de um ineditismo só

⁷ O criador do neologismo *prosumer*, ou *prosumidor* (produtor + consumidor) em português, é Alvil Toffler em seu livro *A terceira onda* de 1980. A primeira onda trata da revolução agrícola, a segunda onda se refere as modificações ocorridas na sociedade com base na revolução industrial. Já a terceira onda é a "Era da Informação".

vivenciado nesta última geração da internet. A quantidade de possibilidades que se abrem dessa maneira tende ao infinito. Pensar que dados podem ser extraídos de qualquer objeto e mais, que objetos também se comunicam. A internet das coisas ⁸ é uma concretização da ideia de um mundo totalmente conectado.

Teixeira Coelho (2015) traça um quadro da cultura contemporânea e das forças que a tensionam ao nos mostrar como os *smartphones* são paradigmáticos para entendermos a cultura contemporânea e suas dinâmicas. O autor nos propõe já no início do livro o seguinte exercício: “Como explicar um *smartphone* a um viajante do tempo que chega a nós vindo do passado?” E por que, necessariamente, o autor escolhe o aparato *smartphone* entre tantos outros gadgets tecnológicos presentes da nossa contemporaneidade? Veja sua explicação:

Talvez porque não exista, pelo acúmulo cultural que nele existe, outro exemplo mais eloquente da tecnologia definidora deste tempo. O *smartphone* é o segundo cérebro do homem no século 21, um segundo cérebro que esse homem carrega na mão – não mais no bolso ou na sacola, como na pré-história do telefone celular, mas não mão: pode precisar dele, podemos precisar dele quando menos esperamos; é preciso sempre, literalmente, tê-lo à mão, 24 horas por dia, sete dias por semana, algo nunca antes registrado na história da tecnologia humana (COELHO, 2015, p.11).

Portanto, para o autor, o *smartphone* é a concatenação e ápice da tecnologia definidora de nossos tempos contemporâneos. Assim como já foi discutido em Marshall McLuhan⁹, na atualidade as pessoas literalmente andam com um segundo cérebro sempre disponível à mão, mesmo que se pareça faltar uma conexão com o primeiro cérebro que fica sobre os ombros. Para o autor toda tecnologia gradualmente cria um ambiente humano totalmente novo e esses gadgets tem a capacidade de nos entorpecer com nossa própria imagem, assim como no mito de Narciso: “O que importa neste mito é o fato de que os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmas em qualquer material que não seja o deles próprios.” (MCLUHAN, 1974, p. 42). É impraticável para o homem típico atual não precisar carregar esse cérebro portátil- seu exocérebro¹⁰ - sempre ao seu lado, no bolso e a distância de um toque e ainda mais improvável que não deva servi-lo, ainda como indica McLuhan: “Eis por que, para utilizar esses objetos-extensões-de-nós mesmos devemos servi-los, como a ídolos ou religiões menores.” (MCLUHAN, 1974, p. 45). Em concordância com esta ideia, para Marcondes Filho (2012), as novas tecnologias, principalmente as *mobiles*, nos fazem carregar o fardo da “conexão permanente”, que seria um tipo de controle:

⁸ André Lemos (2012) nos traz o conceito oficial da Internet of Things (IoT); “A Internet das Coisas é, de acordo com CERP 2009 (*Cluster of European Research Projects on the Internet of Things*), uma infraestrutura de rede global dinâmica, baseada em protocolos de comunicação em que “coisas” físicas e virtuais têm identidades, atributos físicos e personalidades virtuais, utilizando interfaces inteligentes e integradas às redes telemáticas. As coisas/objetos tornam-se capazes de interagir e de comunicar entre si e com o meio ambiente por meio do intercâmbio de dados. As coisas reagem de forma autônoma aos eventos do “mundo real / físico” e podem influenciá-los por processos sem intervenção humana direta (LEMONS, 2012, p.19-20).

⁹ MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação: como extensões do homem**. Editora Cultrix, 1974. McLuhan nos aponta para a relevância de se pensar a tecnologia em geral, e principalmente as tecnologias da comunicação como constitutivas da nossa forma de estar no mundo. Seu projeto de pesquisa faz um percurso histórico em que mostra como as tecnologias da comunicação estão estritamente ligadas à relação com as formas de pensar o mundo e a sociedade em cada época. Por exemplo: não podemos entender o desenvolvimento da subjetividade em uma sociedade burguesa, sem pensar antes na importância do livro.

¹⁰ Para DOMÉNCH (2017, p. 117) “As imagens produzidas tecnicamente podem ser consideradas como uma espécie de “neurônios-espelho” de exocérebro capazes de armazenar não só as representações de seu próprio processo de construção, mas também as das relações socioculturais de que surgiram, tornando-se as sim “radiografias” delas mesmas.”

Há uma compulsão de estarmos sempre prestes a agir, o tempo todo acessíveis; devemos estar continuamente “de prontidão”. Heidegger chama isso de *Bestand*, uma forma de nos dispormos a entrar em ação a qualquer momento, de estarmos invariavelmente disponíveis, sempre e totalmente mobilizados (MARCONDES FILHO, 2012, p.62).

Ao legarmos nossa memória, agenda, localização, senhas e etc. à esse pequeno assistente pessoal que nos conhece mais que a nós mesmos, fica o questionamento do quanto ele pode transformar nossa vida de modo indelével e radical. A verdade é que o ambiente digital, que nos embriaga sem que possamos avaliar inteiramente as consequências dessa embriaguez, transforma decisivamente nosso comportamento, percepção, sensação e vida em conjunto, além de ser o lugar profícuo para o anonimato e a “aniquilação do rosto”¹¹ como dito por Ciro Marcondes Filho (2002).

Quando Steve Jobs apresentou o Iphone na Macworld Expo em 9 de janeiro de 2007 com sua tela de 3,5 polegadas, alta resolução e câmera de 2.0 megapixel, Jobs disse: "Eu estou ansioso por este momento há dois anos e meio" e que "hoje, a Apple vai reinventar o telefone". E realmente reinventou. Segundo sua biografia escrita por Walter Isaacson (2011), na sua apresentação Jobs falou: “Hoje estamos apresentando três produtos revolucionários dessa categoria. O primeiro é um Ipod de tela larga com controle pelo toque. O segundo é um celular revolucionário. E o terceiro é um aparelho pioneiro de comunicação pela internet.” Depois de repetir a lista para enfatizar essas grandes três características daquele produto que estava em suas mãos, Jobs completou: “Estão entendendo? Não são três aparelhos separados, é um aparelho só, e ele se chama Iphone” (JOBS *apud* ISAAC, 2011, p. 492).

A tecnologia multitoque, com um toque extremamente preciso, aliada com o design extremamente intuitivo pensado na experiência do usuário, focado no design e na imagem e um navegador que possibilitava a mesma interface da web, elevou o celular com suas funções básicas comunicacionais à um dispositivo computacional hipermeditático.¹² A introdução dessa nova tecnologia provocou o que Henry Jenkins chamou de cultura de convergência:

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana (JENKINS, 2009, p. 30).

¹¹ Sobre a aniquilação do rosto Marcondes Filho retoma o conceito de Emmanuel Levinás em seu livro *Fascinação e Miséria da Cibercultura*: “De certa forma, o espírito da técnica tenta matar o rosto no sentido levinasiano. O rosto, aquele que me olha, é em verdade incapturável pela técnica; seu ato de olhar, diz Lévinas, é como “um tiro a queima-roupa” (Levinas, 1995, pg.44–45), que me solicita e me cobra minha responsabilidade. Essa dimensão desaparece na visão do mundo do homem obtida do ponto de vista da técnica. Ai eu apenas aciono teclas, participo de jogos, tenho vivência eletrônicas virtuais, eu preservo e cultuo meu próprio ego e suas satisfações imediatas.” (MARCONDES FILHO, C., 2012, p.40).

¹² Para Lúcia Santaella (2003) a hiperímídia trata-se de “um conglomerado de informação multimídia de acesso não sequencial, navegáveis através de palavras-chave semialeatórias. (...) Longe de ser apenas uma nova técnica, um novo meio para a transmissão de conteúdos preexistentes, a hiperímídia é, na realidade, uma nova linguagem em busca de si mesma.”(SANTAELLA, 2003, p. 94). Então, concluindo, as definições principais estão na sua hibridização de linguagens, de processos sógnicos, códigos, mídias que ela aciona e conseqüentemente, na mistura de sentido dos receptores e leitores imersivos que com ela interagem, cooperando mutuamente com sua realização. Outro fator importante é sua capacidade de “armazenar informações que se fragmentam em uma multiplicidade de partes dispostas em uma estrutura reticular. Através das ações de associativas e interativas do receptor, essas partes vão se juntando, transmutando-se em incontáveis versões virtuais que brotam na medida mesma em que o receptor se coloca em posição de coautor, cocriador. Isso só é possível devido à estrutura de caráter hiper, não sequencial, multidimensional que possa ir sinalizando as rotas de navegação do usuário.” (Id. P. 95)

Portanto, para o autor, a convergência das mídias é mais do que simplesmente uma mudança tecnológica ou uma passagem de um estado para outro. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. Ela altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. A revolução provocada pelos celulares da Apple, concomitantemente com as redes sociais como o Instagram (surgido em meados de 2010), instaurou um novo capítulo nas circulações da imagem: há ainda maior democratização, popularização, convergência de linguagens, compartilhamento e até uma nova estética, chamada por Lev Manovich (2016) de *Instagramism*. Ocorre quando um tipo particular de meio (Instagram) combina a captura de imagem da lente e as técnicas de design acompanham um determinado conteúdo. Manovich percebeu o fenômeno observando como os usuários fotografavam a revista *Kinfolk*, havia um padrão.¹³

Com a popularidade que a fotografia foi alcançando, encontrou-se outras dimensões com as câmeras em celulares, “o processo tecnológico estendeu o uso da fotografia para mais e mais situações diversas e fez de seu uso, algo comum, que antes era reservado somente para ocasiões especiais” (RIVIÈRE, 2005, p.168). A mobilidade juntamente com a internet móvel (3G, 4G, etc.) fez com que o uso da fotografia proliferasse ainda mais e que fosse inaugurada uma nova modalidade de relatos dos acontecimentos cotidianos. A possibilidade da captura, edição e divulgação utilizando o mesmo aparelho, faz com que a fotografia usando os dispositivos móveis tenha uma peculiaridade e atinja volumes inimagináveis e desconfianças por quem pensa e faz fotografia:

Com os celulares com câmera surgiu uma nova vigilância – a dos “sem poder”, a (des)institucionalizada. Agora pessoas munidas de celulares fotografam cenas do dia-a-dia que antes eram difíceis de ser capturadas por um amador. Nos últimos meses, temos visto diversos casos de agressão e denúncia apresentada na mídia de massas documentados por não-profissionais que estavam com o celular com câmera no momento que ocorreu o fato. O celular transformou-se, também, em um objeto de vigilância constante que podemos carregar para todo lado como instrumento de denúncia (BRUNET, p.3, 2007).

Algo que deve ser mencionado: o celular mudou o modo do fazer jornalístico, munidas de uma câmera o superpanótipo é capaz de denunciar qualquer coisa, em qualquer lugar, a qualquer hora, viramos todos jornalistas do cotidiano. Porém, o mesmo olho que tudo denuncia, é o mesmo que vigia. O ponto é que estamos em outra ambientação de controle diferente da sociedade disciplinar proposta por Foucault. A disciplina ruiu como elemento determinante de poder. A automatização das fábricas substituiu o trabalho humano por máquinas inteligentes. A manipulação que existe hoje já não é uma manipulação disciplinar voltada para o corpo. Na medida que ela investe em controle, ela se voltada para a cognição e ao cérebro. É por isso que, a censura pós-moderna presente na web 2.0 vai em direção ao monopólio da narração, ao controle do compartilhamento, nas tecnologias de cooperação. Está diretamente ligada a circulação, pois é ela que é a grande arma que desmantela o monopólio da atenção que se concentrava nas grandes mídias tradicionais.

A internet ocupa assim um hiato entre um poder pós-moderno que sonha e uma sociedade que se libera dos antigos polos de emissão. É por isso que no lugar de polícia contra a mídia de vazamento, o novo cercamento do poder à sociedade será marco pela capacidade da produção da linguagem (essas

¹³ Poderíamos falar muito mais sobre as descobertas de Manovich (2016) sobre novas estéticas e rearranjos provocados pelo Instagram nas imagens, porém, não caberiam neste presente artigo. Para maior aprofundamento ver o livro “Instagram and Contemporary Image”, Disponível em: <http://manovich.net/>

narrativas sociais) produzida pela multidão de singularidades em rede. [...] No cenário da nova soberania pós-moderna, a função desta já não somente é de bloqueio, mas de controle da cooperação social, ou seja, de redução dos instrumentos que permitem a todos os compartilhamentos de ideias, informações e dados. Nesse sentido, a face 2.0 da censura é a do controle do compartilhamento. A segunda camada do compartilhamento a controlar é a das plataformas tecnológicas por onde vazam essas narrativas em redes sociais. Esse controle se traduz em *enclousures* da inteligência coletiva, evitando que esta constitua modelos autônomos de produção (ANTOUN, MALINI, 2013, p. 199).

É por isso que os grandes reis do Vale do Silício como o Facebook, a Apple Store, não só cobram pedágios de acessos às vias da inteligência coletiva, mas também controlam o que o usuário irá ver. Dessa maneira, existe um controle não apenas de acesso, mas também sobre o valor do trabalho criado pela inteligência coletiva. Mesmo um produtor autônomo de um aplicativo, por exemplo, precisa da plataforma da Apple Store uma vez que a força do seu *branding* é tão grande que para chegar ao maior número de usuários, então é necessário se submeter o seu trabalho criativo para a grande plataforma.

Não podemos deixar de notar criticamente que os fluxos comunicacionais na internet não são livres, que a produção da “inteligência coletiva”- que tanto esperançou Pierre Lèvy, hoje destoa como o maior meio de circulação das *fakenews*, de obscenidades, desrespeito e achatamento cultural provocado pela dissolução da linha entre amador e especialista.¹⁴ Há um interesse econômico enorme em torno das grandes plataformas de redes sociais, como deflorado recentemente, mais uma vez, pelo documentário “O dilema das redes” (2020), da Netflix (que ironicamente é outro grande monopólio de circulação de materiais simbólicos e que usa dos mesmos artifícios denunciados). Estamos em uma ambientação altamente complexa. Não podemos cair em uma dicotomização de análise, nem em diagnósticos simplistas, precisamos enxergar além das mazelas evidentes e talvez as possíveis potencialidades de resistência.

Mobgrafia: a fotografia com dispositivos móveis

A frase aparentemente simples ou paradoxal - “O meio é a mensagem” - proposta por Marshal McLuhan (1964), é carregada de grandes significados, vanguardismo e provocação. McLuhan, tão à frente de seu tempo, prevê a internet e o surgimento de uma aldeia global ainda em 1964 ao observar a rede elétrica. Para este visionário, assim como a luz se manifestava de diferentes formas dependendo do dispositivo técnico, assim seria a mensagem em diferentes meios de comunicação, os suportes teriam efeitos peculiares na percepção das pessoas constituindo-se uma mensagem em si mesmo. Talvez McLuhan quisesse provocar, como como faz até hoje, a não separação entre o modo como a mensagem é transmitida e o conteúdo da mensagem. Uma tendência que permanece na tradição dos estudos da Comunicação, que pensam a comunicação de modo instrumental.

Desse modo, podemos nos perguntar como os smartphones, entre outros dispositivos tecnológicos móveis, são capazes de criar efeitos estéticos¹⁵, ou seja, efeitos

¹⁴ Em seu livro, *O culto do amador: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*. (KEEN, 2009), Andrew Keen diz que a tecnologia das redes sociais tem promovido um achatamento da cultura e que está embaçando as fronteiras entre público e autor, criador e o consumidor, especialista e amador no sentido tradicional. (KEEN, 2009, pg. 8).

¹⁵ Entendemos estética no sentido da sua raiz grega *aisthesis* que quer dizer sentir, não com o coração, mas com os sentidos. “Portanto, estética tem a ver com o potencial que algo, qualquer fenômeno que se apresenta a nós, possui para acionar nossa rede de percepções sensíveis, regenerando e tomando mais sutil nossa capacidade de

capazes de acionar nossa rede de percepções e mesmo transformar a fotografia? Santaella (2007) nos apresenta, por meio de Lev Manovich, (2006) que as ferramentas tecnológicas estão cada vez mais estetizadas. Não basta apenas que os aparelhos sejam funcionais, devem também ser “amigáveis, brincáveis, prazerosos, esteticamente agradáveis, expressivos, que estejam na moda, que proporcionem identidade cultural e que seus designs produzam satisfação emocional” (MANOVICH, 2006 apud SANTAELLA, L. 2007, p.256). Manovich propõe o conceito de “infoestética”, tais estéticas:

Longe de serem sólidas, estáveis finitas, discretas e limitadas no espaço e no tempo, essas formas são variáveis, emergentes, distribuídas, e não diretamente observáveis. Nascem das reconfigurações radicalmente novas do computador sobre as linguagens, formas e técnicas tradicionais. Assim, a infoestética sugere que a nova estética informacional já está presente nas interfaces e ferramentas informacionais que utilizamos na vida cotidiana, em suam, no software, de modo que a cultura contemporânea nos apresenta uma estetização da informação” (SANTAELLA, 2007, p. 257).

Apesar dessa liquidez estética, de tal “remixibilidade”¹⁶ de linguagens, há uma persistência e resistência da fotografia em detrimento de seus meios. Apesar de todas ondas de mudanças tecnológicas, que inclui sua digitalização e “computadorização” de todos os estágios de produção e distribuição culturais a fotografia parece resistir pela sua flexibilidade: ela é facilmente misturada com outras formas visuais. No caso da fotografia com o celular, ou chamada de Mobgrafia¹⁷, há não só principalmente por causa do Mobile Photo Festival¹⁸ pelo grupo “mObgraphia” dirigido por Ricardo Rojas, que é uma marca criada para desenvolver e promover a mobgrafia e através dessa linguagem estabelecer uma conexão próxima e engajadora com uma ampla audiência em diferentes frentes de atuação.

O festival já está em sua oitava edição em 2021¹⁹ e começou quando Ricardo Rojas entrou em contato com uma transformação estética, bem como uma transformação de todos os estágios de produção, circulação e consumo de imagens. A particularidade da mobgrafia é apresentada por Castro (2020) como a fotografia que “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.” (CASTRO, R. 2020, p. 13). Distante do ambiente acadêmico, o termo tem sido usado como um movimento que estimula a arte fotográfica e visual produzida (captada, editada e compartilhada) em plataformas móveis. O termo foi difundido Dan Berman para entender o Mobile Photography Awards¹⁹ e o mesmo se interessou em ter um “braço” no Brasil. O festival contou com o patrocínio da Samsung. No ano seguinte, sem o patrocínio, André Sturm, no MIS, comprou a ideia e ofereceu a estrutura. A escolha do nome “mobgrafia” se deu para diferenciar da fotografia tradicional (tanto a fotografia analógica, como a digital). “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

apreensão das qualidades daquilo que se faz presente aos sentidos.” (SANTAELLA, 2008, pg. 35). O fazer sentir nos coloca numa postura interpretativa necessária, pois não podemos colocar a racionalidade como única protagonista de toda forma de observação do mundo. Nossa cultura e nossa ética são mudadas quando artefatos estéticos são construídos e os apreendemos, a priori, pelos sentidos.

¹⁶ Citado por Santaella (2007), por remix entende-se a prática comunicativa que consiste na seleção e manipulação de um ou mais artefatos culturais, ou parte deles, para obter um novo produto midiático (M. Knobel, C. Lankshear, 2008). O conceito nasceu no campo musical, mas na era contemporânea estendeu-se a todas as áreas da comunicação.

¹⁷ O termo mobgrafia se apresenta, no Brasil, basicamente em três trabalhos científicos: nos trabalhos de conclusão de curso de Bortone (2017) e Machado (2018) e na tese de Castro (2020). A referência completa, o leitor poderá encontrar nas referências do presente artigo.

¹⁸ O festival pode ser acessado no seguinte site: <https://www.mobgraphia.com.br/festival>

¹⁹ O festival pode ser acessado no seguinte site: <https://mobilephotoawards.com/>

chegar no wi-fi e transmitir as imagens, mas não têm os aplicativos.” (ROJAS *apud* CASTRO, 2020, p. 129)

A diferença entre fotografia e mobgrafia apresentada pelo próprio criador do termo, nos parece um pouco arriscada. Em termos puramente tecnológicos, podemos acreditar que essa definição pode ser no futuro facilmente ultrapassada. É por isso que o termo “mobgrafia” pode e deve ser pensado não somente no seu âmbito de produção, mas também de circulação, estético e de consumo. A mobgrafia não encaixaria somente na fotografia digital, mas para além desta classificação, tal fotografia estaria experienciando, talvez de forma inédita: a imaterialidade e onipresença das imagens do ciberespaço, o aumento exponencial do acesso à internet principalmente tendo como base os aparelhos móveis, o novo agir não sujeito centrado com uma rede de atores humanos e não-humanos, uma nova condição habitativa global, a abundância e popularização de redes e aplicativos sociais como meios de informação e comunicação, entre tantas outras condições estruturais e subjetivas transformadas pela cibercultura.

Já percebemos ao longo do texto que a imagem sempre esteve presente no agir humano e da mesma forma a imagem agiu sobre os seres humanos, principalmente após a introdução das imagens técnicas: a fotografia. Porém, como aponta Castro (2020), há algo pouco discutido, algo que Fontcuberta chamou de “capitalismo das imagens”. A fotografia hoje está marcada pela sociabilidade das redes sociais, pelo fluxo contínuo de dados e pela hiperabundância de imagens, que estão cada vez mais fluidas, líquidas e mais distantes de como as concebemos até então. A mobgrafia se encaixaria no que Fontcuberta declarou como ser “pós-fotografia”:

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 (CASTRO, 2020, p.91).

Percebemos por meio dessa fala algumas características fundamentais que tornam a mobgrafia um fenômeno de uma unicidade importante ainda não presente somente nas fotografias digitais: a imaterialidade, a transmissibilidade, sua profusão, disponibilidade, contribuição para a organização do conhecimento da comunicação, imediatismo, maior dinamicidade devido a fluidez e concentração dos processos em um único suporte. Ou seja, grande parte exclusividade da mobgrafia ocorre pelo seu contexto cultural: 1) a cibercultura que une o ethos pós-moderno com as últimas tecnologias; 2) A liquidez das linguagens digitais; 3) A cultura da convergência e hipermediática; 4) A eclosão das redes sociais onde “a informação circula, é filtrada e repassada; conectada à conversação, onde é debatida, discutida e, assim, gera a possibilidade de novas formas de organização social, baseada em interesses das coletividades” (RECUERO, 2011, p.15).

Considerações finais

A fotografia, *ipsi literis* “escrever com a luz”, há muito ultrapassou e vem ultrapassando seu sentido etimológico, provocando novas práticas e tensionando velhos

conceitos. Isso porque sua flexibilidade a faz persistir no tempo, porém ainda carrega heranças advindas da modernidade, provocando visibilidades modernas, sendo ao mesmo tempo expressão, documento e matéria da arte. Fotografia é fragmento, memória, fração, corte impetuoso do tempo e espaço, congelamento, momento decisivo, mas também é intervenção, encenação, invenção, contaminação de outras linguagens – remixibilidade – entre outras características abertas de possibilidades que só se complexificam com o advento de novas tecnologias e com isso um imbricamento de novas culturas. Cada vez mais estamos diante de uma cultura mais e mais complexa que exige um pensamento complexo para encará-la.

Para Didi-Huberman (2012) saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento. É nesse sentido que se justifica o esforço de produção deste presente texto. A pretensão é propor novas perspectivas e abordagens teóricas sobre a relação da tecnologia com a imagem a partir de uma perspectiva comunicacional e como as relações, produção, circulação e estética na era da mobilidade tem se modificado e como é imprescindível refletirmos sobre isso a fim de pensar sobre aquilo que nos cerca.

Uma qualidade peculiar do pós-fotográfico é seu caráter eminentemente social. Este aspecto é potencializado pelas redes sociais e suas diversas possibilidades interacionais. Fontcuberta (2016) evidencia os borramentos já estudados por teóricos da cibercultura (como Andrew Keen) entre o público e o privado, e acaba por colocar a imagem como elemento indispensável de comunicação, uma linguagem universal a partir do qual nos definimos e nos relacionamos.

Com os avanços tecnológicos, em que máquinas cada vez estão se automatizando e conversando entre si sem a mediação humana até atingir patamares só imaginados pelas narrativas cyberpunks, podemos nos indagar o que faz uma fotografia ainda ser uma fotografia nos dias de hoje? “Onde se passa a residir, então, o mérito da criação? A resposta parece simples: na capacidade de dotar a imagem de intenção e de sentido, de fazer que a imagem seja significativa.” (FONTCUBERTA, 2016, p. 53). Independentemente de quem pressiona o botão ou de como as imagens são produzidas, se por câmeras de vigilância, de folhetos turísticos ou de mixagens do Instagram. O que importa é o que atribuímos: “A realidade predominante é a “prescrição” de significado na imagem que adotamos. O valor mais decisivo da criação não consiste em fazer novas imagens, mas em saber gerir a sua função, sejam elas novas ou antigas” (FONTCUBERTA, 2016, p. 54).

Referências

ANTOUN, Henrique. MALINI, Fábio. **A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2. Reimpr. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BORTONE, Mayra Gomes Rosa. **Da fotografia à mobgrafia: Um recorte sobre como as novas mídias transformaram o modo de produção, compartilhamento e consumo de cultura**. Trabalho de conclusão de curso. Especialização em Mídia, Informação e Cultura, do Centro de Estudos Latino-Americanos de Cultura e Comunicação (CELACC) da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017.

- BRUNET, Karla Schuch. **Fotografia por celular:** questionando novas práticas e dinâmicas de comunicação. In: XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 2007.
- CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet:** reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- CASTRO, Rodrigo Galvão de. **Mobgrafia:** experiência estética na fotografia em dispositivos móveis. 2020. 129 f. Tese (Doutorado)—Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação, Bauru, 2020.
- COELHO, Teixeira. **Com o cérebro na mão:** no século que gosta de si mesmo. 1 ed. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2015.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** Trad. Marial Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem.** Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** Revista Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-219, nov. 2012.
- DOMÉNCH, Josep Maria Catalá. A imagem interface: imagem complexa para um pensamento complexo. In: **Imagem e conhecimento:** que relação é essa afinal?. DRIGO, Maria Ogéia. SOUZA, Luciana Coutinho P. de. BARROS, Laan Mendes de. COSTA, Márcia R. da. (Orgs.). Jundiaí, Paco Editorial: 2017.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Trad. Marina Appenzeller. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia.** Usos e funções no século XIX. Texto e Arte, volume 3. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Apresentação de Norval Baitello junior. – São Paulo: Annablume, 2013.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** Aleph, 2015.
- FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes.** Barcelona: Galaxia Guttenberg. 2016.
- ISAACSON, Walter. **Steves Jobs:** a biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KERCKHOVE, Derrick de. **A Pele da Cultura** –Uma Investigação sobre a nova realidade electrónica, Lisboa: Ed. Relógio D, 1997.
- RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet.** 2ª ed.– Porto Alegre: Sulina (Coleção Cibercultura). 206 p. 2011
- MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos. 2001.
- MACHADO, Sheron Nunes. **Mobgrafia e retrato:** subsídios para uma proposta artística. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Paraná. Matinhos. 2018.
- MANOVICH, Lev. **Instagram and Contemporary Image.** Creative Commons, 2016. Disponível em <http://manovich.net/index.php//instagram-and-contemporary-image> Acessado em 05.07.2021.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Fascinação e Miséria da Comunicação na Cibercultura.** Porto Alegre: Editora Sulina. 2012.

MARTINO, Luiz C. **A ilusão Teórica no Campo da Comunicação**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 36, agosto de 2008, quadrimestral. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/703068/mod_resource/content/1/Martino.pdf

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação: como extensões do homem**. Editora Cultrix, 1974.

RIVIÈRE, Carole. **Mobile camera phones: a new form of "being together" in daily interpersonal communication**. In: Ling, Richard Seyler e Per E. Pedersen (Ed.). *Mobile communications: renegotiation of the social sphere*. London: Springer, 2005.

ROUILLÉ, André. "Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas". In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 27, dez. 1998, pp. 302-311.

_____. **A fotografia: entre o documento e arte contemporânea**. Trad. Constancia Egrijas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003. 357 p.

_____. **A estética das linguagens líquidas**. Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir. São Paulo, Educ, p. 35-53, 2008

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

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