



Imagens em ambientes digitais e sua relação com o presente¹

Images in digital environments and its relation to the present

Vitor Braga²

RESUMO Os dispositivos móveis, os sites de redes sociais e a imagem digital proporcionaram à fotografia um papel importante dentro da sociabilidade contemporânea. Essas imagens compartilhadas criam narrativas de si mesmo em um contexto de constante exibição. O trabalho refletiu sobre a capacidade das imagens de construir uma memória individual ou coletiva, que esteve baseada na capacidade de se voltar a um passado e que com as novas dinâmicas interacionais cada vez mais apresenta uma relação com o presente. Como resultados, apontamos que a compreensão da fotografia na sua relação com a memória passada está em um processo de mudança, tendo em vista a eclosão de aplicativos de armazenamento para *smartphones*, que estariam influenciando no ato fotográfico e no compartilhamento.

PALAVRAS-CHAVE fotografia; redes sociais; memória; mobilidade.

ABSTRACT Mobile devices, social networking sites and digital photography have an important role within contemporary sociability. These shared images create narratives of itself in a context of constant display. The work reflects on the ability of images to build an individual or collective memory, which was based on the ability to return to a past that with the new interactional dynamics increasingly has a bearing on the present. As a result, we point out that understanding of photography in its relationship with the last memory is in a process of change in view of the outbreak of storage applications for smartphones, that would be influencing the photographic act and sharing.

KEYWORDS photography; social networks; memory; mobility.

1 A primeira versão desse artigo — contendo apenas o resumo expandido — foi submetida para a mesa “As múltiplas narrativas de si presentes nas plataformas das redes sociais digitais”, no I Seminário de Estudos do Espaço Biográfico.

2 Jornalista pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestre e Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente é Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Marketing e do Grupo de Pesquisa em Interações, Tecnologias Digitais e Sociedade (GITS). E-mail: vitorbragamg@gmail.com

INTRODUÇÃO

O advento dos dispositivos móveis de comunicação, das redes sociais na internet e do processo de digitalização da imagem garantiu à fotografia um lugar importante no processo de subjetivação contemporâneo daqueles em interação e em interlocução por meio das tecnologias digitais. Isso porque, nesta última década, esses três fatores fizeram com que as imagens fossem capazes de criar narrativas visuais de cada um, ao revelar momentos do dia a dia em uma profunda imbricação em querer ver e ser visto, resultante dessa grande demanda pela exibição de si característica da Contemporaneidade, como sugere Fernanda Bruno (2005).

É possível observar como a fotografia passou a ser um mecanismo promotor de práticas sociais importantes para uma cultura visual que, nos últimos dois séculos, foi sendo solidificada por meio dos retratos das pessoas em diferentes situações, representados para diferentes públicos (CHALFEN, 1987; SARVAS & FROHLICH, 2011). Resultado de um processo de objetivação de um olhar subjetivo do fotógrafo (SOBCHACK, 1994), a fotografia passa a ter um papel importante para a expressão do indivíduo perante a sua rede social em um processo de conexão generalizada e sempre disponível (TURKLE, 2011).

O presente trabalho buscou trazer reflexões para se compreender como as imagens compartilhadas nessas ambiências digitais, outrora importantes para retratar momentos solenes e para resgatar um passado, passaram a assumir uma função de registrar um presente cada vez mais rápido, fugaz. Falar de um “presente”, aqui, significa refletir na possibilidade de estar em curso:

1. a busca por uma instantaneidade em virtude da interveniência dos dispositivos de registro imagético a todo o tempo; e

2. uma demanda social que solicita ao indivíduo compartilhar suas experiências cotidianas por meio das fotografias.

Discute-se, nessa perspectiva, como a memória associada às imagens passaria por alterações em decorrência de uma fotografia vernacular — ou seja, desprovida de pretensões estéticas profissionais, direta e simplificada, como a fala da rua, produzida para um consumo doméstico e que habita álbuns de família, se acumula em caixas de sapato e, contemporaneamente, nos computadores e sistemas de internet. Tal prática da fotografia, associada aos ambientes promotores de redes sociais na internet, possibilitaria aos indivíduos uma interlocução com sua rede, bem como um instrumento importante na sua *performance* — em exercício a partir de um enquadramento do ambiente e dos atores envolvidos.

FOTOGRAFIA E COMPARTILHAMENTO

A argumentação deste trabalho está voltada para uma prática fotográfica que, conforme Batchen (2002), costumou aparecer de maneira periférica, supostamente sem profundidade e densidade. Seria o que o autor chama de lado vernacular da fotografia; ou seja, trata-se de um tipo de imagem produzida domesticamente, e que costuma não ter espaço na grande história da fotografia. Porém é onde a indústria do setor, com as câmeras ditas amadoras, vai obter a maior parte dos seus lucros — com aproximadamente 95%. São os retratos fotográficos, que comumente recebem a expressão *snapshot* (em inglês) e que, em 2013, passaram a ter grande repercussão principalmente nos autorretratos nas redes sociais na internet, tendo a expressão *selfie*



recebido bastante destaque no vocabulário comum dessas redes¹.

De acordo com Silva Junior (2013), para a grande maioria das pessoas, a fotografia vernacular seria a prática cultural de imagens mais acessível, direta e vinculada ao percurso de cada um — como o de uma família indo às férias, ocasiões sociais como reuniões com amigos, ou mesmo eventos solenes como casamentos e batismos, dentre outras possibilidades. Por ter temáticas e enquadramentos aparentemente parecidos em todo o mundo (BOURDIEU, 1990), esse grande volume de imagens produzidas tende a ter menor importância no círculo acadêmico, isso porque se compreende que nessa sua “repetição” reside justamente uma fraqueza.

Ainda, Batchen (2002) vai tratá-la como algo ordinário, com menor pretensão estética, produzido para um consumo doméstico e que habita álbuns de família, e, atualmente, podemos constatar a sua existência nas páginas dos sites de redes sociais. Tais imagens condensam valores preciosos para seus praticantes, como as nossas noções de identidade, de relação com os outros, de unidade familiar. Nesse sentido, trabalhos irão concluir que o nível de interação e disseminação de cada imagem está ligado à amplitude da rede de contatos dos usuários que as postam, e não a valores normalmente atribuídos por um determinado grupo às fotografias.

Por outro lado, o número de imagens produzidas está diretamente ligado ao momento histórico do indivíduo ou de uma família. Sendo assim, Sontag (2004) aponta que nas residências com filhos será

produzido um maior volume de imagens, justamente pela possibilidade de criação dos álbuns de família. Já Chalfen (1987) vai constatar que o período da juventude é a fase da vida na qual dois terços de todas as imagens de um indivíduo são produzidos.

Essas imagens tradicionalmente foram percebidas como testemunhos das pessoas de algo que já ocorreu, se passou — e obviamente merece ser lembrado, guardado. Daí reside seu caráter de perda, morte, passado. Como discorre Sobchack (1994, p. 78),

(...) funciona para fixar um ser-que-tem sido (uma presença no presente que é sempre passado). Paradoxalmente, como objetiva e preserva em seus atos de posse, a fotografia tem algo a ver com a perda, com o passado, e com a morte, seus significados e valores intimamente ligados dentro da estrutura e investimentos de nostalgia².

Nessa perspectiva, as imagens conectam o indivíduo com fatos passados, ao mesmo tempo em que funcionam como vetores para práticas sociais. Porém, como afirma van Dijck (2007), essas duas possibilidades sempre apareceram de maneira assimétrica. Nesse ponto ressaltamos a argumentação deste trabalho. Isso porque, em sua fase analógica, essas imagens eram primeiramente um meio para a construção de narrativas autobiográficas, sendo comumente salvaguardadas em álbuns — ou caixas de sapato. Essas imagens, como ferramenta para a performatividade individual, por meio do seu uso

1 Abreviatura de *self portrait*, o termo ganhou um registro na versão eletrônica do Dicionário Oxford, que ainda o consagrou com o título de “palavra do ano” no início de novembro de 2013. Segundo Ruic (2013), a decisão do dicionário aconteceu depois que foi detectado um aumento de mais de 17.000% no uso da palavra *selfie* entre 2012 e 2013.

2 Tradução livre para: “it functions to fix a being-tha-t-has been (a presence in the present that is always past). Paradoxically, as it objectifies and preserves in its acts of possession, the photographic has something to do with loss, with pastness, and with death, its meanings and value intimately bound within the structure and investments of nostalgia.”

nas interações, sempre estiveram com um propósito secundário, e agora parece estar ocorrendo alguma inversão nessa apropriação que os usuários fazem das imagens de si (VAN DIJCK, 2007).

A partir dessas considerações, foi feita uma análise comparativa de dois momentos históricos — das imagens analógicas às digitais, enfocando nos dispositivos móveis —, considerando três variáveis passíveis de observação para ambos os casos (Tabela 1).

Conforme observamos na tabela, as variáveis buscariam dar conta de componentes que ao longo do tempo se alterariam e, com isso, transformariam o papel que as fotografias exerceriam nas trocas sociais. Dessa forma, a primeira variável considera de que forma o próprio ambiente no qual as redes sociais se articulam poderia prescrever ações, ao passo que, por um lado, permitiria determinados engajamentos e restringiria outros. Na segunda, cabe observar o modo como os dispositivos técnicos produtores de imagens seriam capazes de prover imagens que os indivíduos demandam; nesse caso, se observaria como as câmeras estão presentes no cotidiano — sua disponibilidade. Já a terceira variável pretende se voltar para os usuários e de

que maneira eles se apropriariam das duas primeiras variáveis a fim de satisfazer necessidades como o gerenciamento de sua impressão ou a exposição de si nos mais diversos cenários de interação.

A MEMÓRIA E OS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS

De todas as manifestações artísticas, a fotografia foi a primeira a surgir dentro do sistema de produção industrial. Seu nascimento só pode ser imaginável diante da possibilidade da reprodução (LEITE, 2000). Já no final do século XIX a sociedade ocidental passou a valorizar os retratos provenientes das câmeras analógicas, em detrimento das pinturas — que tinham um maior custo.

Desde que surgiram as formas de registro de imagens em superfícies fotossensíveis, a fotografia tem sido um importante mediador de interações entre indivíduos nos mais diferentes ambientes (BOURDIEU, 1990; SARVAS & FROHLICH, 2011). As imagens das pessoas, antes possíveis apenas nas pinturas, passaram a existir no século XIX também por intermédio das câmeras fotográficas; por meio destas ocorreu um aumento considerável no número de imagens circuladas, vistas por meio das fotografias impressas e, posteriormente, das tecnologias digitais.

Tomando como caso para a compreensão da fotografia analógica a popularização do processo graças à empresa americana *Kodak* — ao oferecer câmeras de uso simplificado no fim do século XIX —, temos um vastíssimo depósito de imagens capaz de dar conta dos hábitos, costumes e percursos dessa imagem como vetor de práticas sociais. George Eastman (1854–1932), na sua campanha, adotou um *slogan* — “você aperta o botão e nós fazemos o resto” — que impulsionou o fotógrafo doméstico, amador, e entregava a reboque um tipo de fotografia que começava a surgir como recurso

Tabela 1: Variáveis para a análise das imagens compartilhadas

Variáveis	Propriedades
1. Condições materiais	Mediação dos cenários de interação. Desenvolvimento de dispositivos e ambientes que estimulam o processo.
2. Fotografias	Mecanismo para compartilhar o agora. Fotografia que promove relações afetivas.
3. Usuários	Apropriações dos ambientes e dos dispositivos. Demanda social; exposição de si.



de construção de narrativas pessoais, familiares, amadoras (FABRIS, 1998).

Se tomarmos para análise o desenvolvimento dessa relação em mais de cem anos de práticas — e no caso da fotografia digital o aplicativo *Instagram*³ —, encontramos no modelo atual, voltado para a interação mediada por computador, um prolongamento e uma potencialização sem precedentes desse modo de narrar o dia a dia.

FOTOGRAFIA ANALÓGICA

Embora a história da fotografia tenha vários antecedentes importantes, estamos neste trabalho partindo do momento no qual, como apontam vários autores (SOUGEZ, 2001; GUSTAVSON, 2005; BOURDIEU, 1990; SOLOMUN, 2011; KOSSOY, 2001), a companhia americana *Kodak*⁴ proporcionou a massificação das imagens, a partir de uma produção em escala industrial, principalmente por intermédio das pesquisas de Eastman.

De acordo com Johnson *et al.* (2005), a popularização da fotografia ocasionou não apenas o surgimento de uma fotografia não profissional, mas também possibilitou a captura de uma grande variedade de eventos do dia a dia. Dessa forma, a prática fotográfica passou por grandes mudanças, proporcionadas pelo número crescente de novos adeptos e pela portabilidade das câmeras.

Essas mudanças vieram principalmente por uma reconfiguração do pensamento da prática como algo acessível a um maior número de interessados. Para tanto, Eastman desenvolveu um modelo

de negócio na fotografia por meio do desenvolvimento de câmeras mais baratas e que não necessitavam de conhecimento técnico do equipamento e do processo de revelação do filme fotográfico⁵. Cresce com isso uma cultura fotográfica amadora e o compartilhamento de imagens do mundo.

As imagens produzidas visavam atingir um público curioso pelas possibilidades que o novo aparato conseguia, o que até então não era possível: a fixação de imagens em superfícies. Carecia, no momento pré-fotográfico, daquilo que Sobchack (1994) aponta como uma das principais capacidades da fotografia: a de “congelar” e preservar a dinâmica homogênea e irreversível desse fluxo temporal para o espaço abstrato, atomizado e protegido de um momento.

Nesse sentido, Rouillé (2009) aponta que o processo conhecido por analógico, ao ser facilmente reproduzido e guardado, adquire um valor documental — mesmo que essa concepção possa ter seguido por um caminho que foi passível de críticas⁶. Sendo uma das funções do documento justamente arquivar, Rouillé (2009) acredita que tal valor documental seja característico da Modernidade, em decorrência do processo de industrialização no qual esse momento histórico está inserido. A fotografia surgiria em substituição às máquinas manuais, ou

3 www.instagram.com.

4 Responsável pela popularização das câmeras analógicas, tendo seu formato de filme analógico considerado importante até a Contemporaneidade.

5 O primeiro modelo comercial, a *Kodak n° 1*, também conhecida como *Brownie*, só vinha com o botão de disparo do obturador e todo o processo de troca do filme e revelação era feito nos laboratórios, facilitando o manuseio da câmera (GUSTAVSON, 2005).

6 Dentre as abordagens que vão de encontro ao seu valor primeiramente documental, Rouillé (2009) vai apontar que essa capacidade de ser rastro — de ser o “isso foi” como considera Barthes (1984) — não atenta para o seu valor de produzir também imagens, de fabricar mundos. O importante não seria posicionar a fotografia enquanto mero registro de algo no qual o fotógrafo apenas opera em sua fixação no tempo, mas sim explorar como a imagem produz o real.

seja, do setor primário ao setor secundário, surgindo, assim, a função do operador. Essas fotografias seriam, nessa perspectiva, resultantes dessa passagem da ferramenta para a máquina e da oficina para o laboratório, o que, no campo das imagens, configuraria a substituição da pintura (figurativa) para a fotografia, em função da crença em sua exatidão e em sua verdade. As imagens fotográficas seriam assim a representação moderna das cidades, que passavam por um rápido crescimento populacional, principalmente no continente europeu. O mundo tornava-se familiar pela multiplicidade de retratos e temáticas (FABRIS, 2008).

As imagens, que passaram agora a ser produzidas com maior frequência e de maneira sistemática, considerando as ocasiões sociais, começaram a ser exibidas em álbuns de retrato, instrumento que organiza o mundo visível, fragmentando-o e relacionando-o em séries classificadas (LEITE, 2000). Representações autobiográficas por meio de imagens e textos, esses álbuns requeriam relações com o objeto físico palpável; dessa maneira, as condições materiais de consumo trouxeram consigo uma afetividade dos indivíduos, principalmente aquelas fotografias mais valiosas dos parentes — as antigas fotos dos antepassados, por exemplo.

Esses álbuns obedeciam a uma temporalidade diferente, se comparados às imagens digitais; isso porque o processo envolvia comprar os filmes fotográficos, realizar as imagens e esperar pelas revelações. Apenas posteriormente é que seria possível compartilhar em situação de copresença física, tudo isso conferindo um tempo maior entre a produção e a apreciação. A única forma de se desvencilhar desse tipo de situação seria o envio dessas imagens, o que também obedeceria a um tempo ainda maior entre produzir imagens e a rede social do indivíduo ter acesso a esse conteúdo.

Mais do que facilitar e garantir o acesso, a questão que se colocava para a *Kodak* era como a fotografia poderia passar a ser um produto que despertasse o interesse das pessoas em registrar os momentos cotidianos e posteriormente compartilhar, por intermédio de diversos meios — álbuns, correspondências, reuniões —, para uma rede social que, por conseguinte, teria interesse por essas imagens. Como aponta Sontag (2004), a proposta de Eastman de transformar a imagem fotográfica em uma prática cultural foi bem-sucedida, a ponto de os indivíduos estarem inseridos em um contexto no qual são impelidos a registrar suas vivências cotidianas, tendo em vista uma demanda social por esse compartilhamento de experiências das pessoas nos lugares e nos diferentes contextos.

A DIGITALIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA

Neste segundo momento no qual abordamos a fotografia vernacular, citamos de início o trabalho de Van House (2009) acerca de usos sociais resultantes do compartilhamento de imagens digitais, no qual destacou três formas de uso social:

1. forma de autorrepresentação ou autorretrato;
2. modo de criação relacional, ou seja, de um sentido de união, expressão da sociabilidade; e
3. como dispositivo de memória para a construção de narrativas dos indivíduos.

Partindo desse entendimento da autora, o presente trabalho compreende que a mediação pelas tecnologias digitais intervém na forma em que os usuários adotariam padrões sociocomportamentais no compartilhamento de conteúdos fotográficos. No primeiro ponto, entendemos que o usuário, nesses ambientes de compartilhamento, adotará aquilo que Goffman (1999) já apontou anteriormente



como uma atitude performática, visando o gerenciamento de sua impressão para a rede social na qual se relaciona; no caso das imagens, caberá a ele fazer referências a fotos que demonstrem suas viagens, lugares que frequentou, de modo a salientar aos demais suas preferências, revelando com isso traços que o usuário deseja. Trata-se, então, de uma articulação social em torno das imagens, de modo que sua experiência nas localidades visitadas possa criar representações de si, manipuláveis pelo usuário de forma seletiva, e possibilitar a leitura que o outro faz desse usuário.

Com relação ao segundo uso proposto por Van House (2009), citamos aqui o trabalho de Sibília (2005), ao entender que o motivo do engajamento dos usuários, bem como as possibilidades fornecidas pela ambiência, auxiliaria na construção de narrativas de si, visando sempre à compreensão de

1. qual a sua rede social,
2. quais os seus gostos e
3. as suas afinidades.

Já em seu livro a autora parte de uma mesma perspectiva de análise para tentar defender como essa construção de narrativas do “eu” estariam operando para uma reconfiguração do que estaria restrito apenas a determinados grupos, mas que atualmente é compartilhado com uma rede muito mais ampla, e com menor restrição (SIBILIA, 2008).

Por fim, no que tange à memória, seria possível compreender como o conhecimento das pessoas acerca dos lugares é influenciado por uma rede social que opera na orientação daquilo que é cabível de ser visitado e, por conseguinte, fotografado. Assim como defendeu Sontag (2004), o conhecimento que os indivíduos possuem das grandes cidades é fruto de uma promoção feita pela experiência mediada das imagens — que pode ser obtido por

meio de campanhas de turismo, ensaios fotográficos, álbuns de amigos e parentes, dentre outras formas de acesso por intermédio das imagens; tal conhecimento, de certa maneira, agenciaria na atividade de visitar algum lugar, pois nos direciona para aquilo que seria “digno de conhecer e ser fotografado” na nossa experiência direta com o lugar. Ainda, como aponta Bourdieu (1990), tal memória estaria também em processo a partir de certos cânones — ainda que implícitos — do modo como devem ocorrer as representações nas imagens: a forma como as pessoas deveriam estar posicionadas para a câmera, o modo como certos lugares deveriam compor um pano de fundo para retratar a presença da pessoa em determinada localidade, dentre outros códigos possíveis de serem identificados.

Ainda considerando as relações que os indivíduos estabelecem a partir da digitalização da fotografia, temos de considerar então um momento histórico em que o objeto físico, palpável, impresso e guardado em álbuns, passa a ter menor importância. Isso porque o lócus para a interação não está mais situado na presença física; sendo assim, os usuários darão preferência a compartilhar rapidamente em um algum site de rede social, e não dias depois no meio impresso.

Não por acaso, os usuários, nesse contexto de grande exposição de si, buscam essa rápida circulação de suas imagens por essa demanda social que se criou nesses ambientes. O resultado desse investimento dos usuários no ato de fotografar e compartilhar nas redes sociais na internet pode ser percebido no número de imagens produzidas: dados do site *10.000 memories* vão indicar que a cada dois minutos tiramos mais fotos que toda a humanidade tirou no século XIX. Tomando como exemplo

o *Facebook*⁷, o site com maior número de usuários ativos⁸, os álbuns são as páginas mais acessadas.

Nesse montante, o *blog* do *Facebook* publicou que no último ano seus usuários fizeram o *upload* de 70 bilhões de fotos. E, como estratégia de reserva de mercado, se antecipou a outras grandes empresas do setor ao anunciar, em 2012, a compra do aplicativo *Instagram* — um investimento buscando ampliar a utilização de redes sociais mediadas por tecnologias de comunicação nos aparelhos móveis, como veremos a seguir.

DISPOSITIVOS MÓVEIS E APLICATIVOS

Neste terceiro ponto que nos atemos aqui refletimos sobre como essas narrativas visuais estão cada vez mais próximas de uma expressão do agora. Isso porque, ao revelar narrativas cotidianas de si, o uso social das imagens estaria mais localizado na representação de fatos diários, em vez de momentos solenes. Em acréscimo à velocidade da informação que precisa ser transmitida questionamos se essas imagens teriam o mesmo valor documental. De que memória estamos falando aqui? Esta se trata de uma questão importante para o presente trabalho.

Do ponto de vista do dispositivo técnico produtor de imagens, além de ser portátil, também está facilmente acessível em vários outros dispositivos, facilitando, assim, a sua presença nas mais diversas situações. Nessa ubiquidade das câmeras (HAND, 2012) reside um ponto importante para a análise: como a fotografia passa a falar principalmente do

presente. Desassociadas da necessidade de servir como instrumento para falar de um passado, as imagens compartilhadas estariam agora focadas como uma tecnologia associada à autoapresentação — entre o “ver” e o “ser visto”.

Com a ampliação dos cenários desses cenários de autoapresentação, e com a ubiquidade das câmeras, consideramos como objeto de análise o aplicativo *Instagram*. Isso porque ele é útil para argumentar de que forma a presença de dispositivos de registro fotográfico está cada vez mais associada aos ambientes de redes sociais na internet. Nesse sentido, o referido aplicativo se apresenta como um exemplo contumaz, pois o ato de compartilhar as imagens não está descolado do próprio ato de fotografar. Ou seja, fotografar pelo aplicativo requer o estabelecimento de uma interlocução imediata com sua rede social, pois para seu efetivo uso é necessário estar conectado; do contrário, o usuário se depara com uma mensagem de erro.

Note-se que o ato de “estar conectado”, disponível, envolve uma particularidade inerente ao ambiente: enquanto o usuário não estiver acessando o aplicativo por intermédio de um dispositivo móvel com o acesso à internet, o aparelho não funcionará amplamente; não será possível, dessa maneira, fotografar nem conferir as imagens compartilhadas. Nesse sentido, situações que poderiam ser preocupantes, como a baixa resolução, resultante da compressão das imagens feita pelo aplicativo, não caracterizam um problema, visto que o espaço onde as imagens circulam se restringe ao próprio aplicativo.

Tal restrição só reforça o argumento de que essas imagens compartilhadas nos aplicativos podem ser resultantes dessa aceleração dos processos de fotografar e difundir, que têm andado cada vez mais próximos, o que parece ser uma característica

7 www.facebook.com.

8 De acordo com os últimos relatórios disponíveis no blog oficial, o *Facebook* chegou, em 2014, à marca de 1,23 bilhão de usuários ativos — ou seja, que acessaram a conta nos últimos 30 dias. Fonte: <<https://blog.facebook.com/>>.



importante para poder se falar do presente, do instante vivido — em detrimento de uma preocupação em se criar artefatos para a posteridade.

Seguindo uma lógica de se estar sempre disponível, comum a esses ambientes (TURKLE, 2011), a performance do indivíduo, adotada nas imagens e legendas, recebe um estímulo de sua rede, que tem uma grande demanda por saber pelo que seus contatos estão interessados, ao mesmo tempo que requer um constante olhar do outro, funcionando como uma resposta para suas ações performáticas. Seria assim um novo cenário de interação, voltado para a presença constante da câmera e para a performance quase “em tempo real” do indivíduo.

O próprio dispositivo produtor de imagens é outra variável importante, pois a partir do momento em que é facilmente acessado permite que as imagens não fiquem reservadas apenas a momentos mais solenes, como ocasiões sociais já comentadas aqui. Não é à toa que os usuários sofrem sanções pelos excessos: o uso indevido do *Instagram*, nos dispositivos móveis, em determinadas situações formais é coibido; a exemplo das proibições em situações, como no local de votação ou na sala onde está sendo aplicada uma prova em uma seleção pública. Mais do que finalidades escusas, a penalidade a essas pessoas é sintoma de uma sociedade voltada para uma superexposição de si. É nesse lugar que a fotografia se coaduna com a performance do indivíduo, conectado às redes sociais digitais.

Entra em cena um novo cenário de interação, voltado para a presença da câmera e impulsionado pelo caráter performativo do indivíduo que buscará gerenciar impressões com uma rede social sempre disponível e móvel, o que pode dar pistas para uma apropriação da fotografia centrada na performance em tempo real, em oposição à fotografia enquanto artefato para a memória. No caso desses aplicativos,

a metáfora do álbum fotográfico — ainda presente nos sites de redes sociais — não existe mais; o que aparece com força, mas não em seu lugar, é a *timeline*, que organizará apenas pelas imagens mais recentes postadas por aqueles que o usuário está seguindo. Não apenas organizar, mas também enquadrar a visão ao direcionar para que as pessoas só interajam com as últimas imagens postadas. As anteriores ficariam “apenas acessíveis” (ver Figura 1).

A inexistência dos álbuns nos leva a crer que, do ponto de vista das condições materiais, aplicativos como o *Instagram* operam com a finalidade

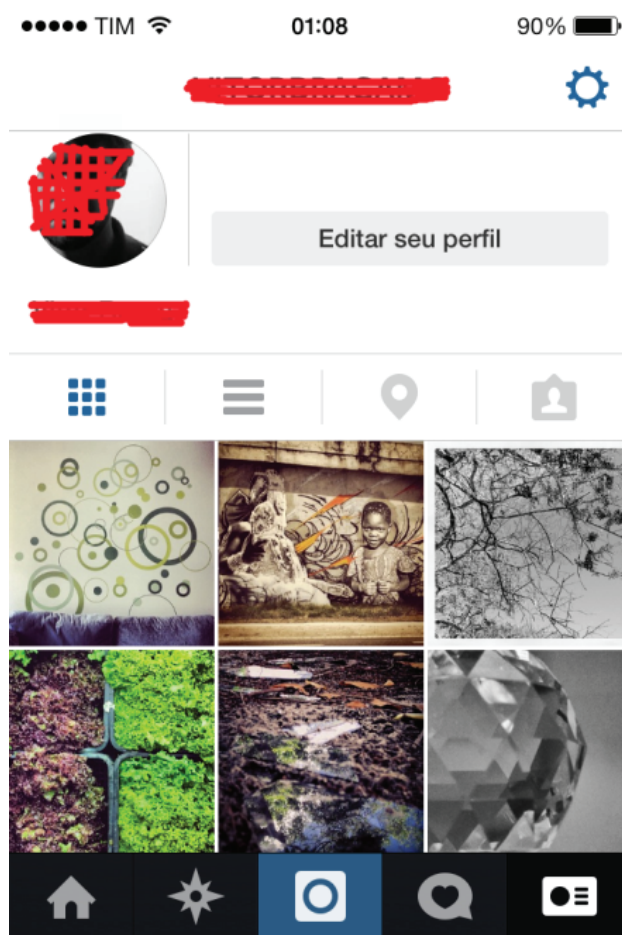


Figura 1: Reprodução da timeline de um usuário, apresentando as fotos de acordo com a data de postagem (a começar pelas mais recentes)

de não arquivar necessariamente, mas sim de servir como um canal de interação. A própria lógica da *timeline* não ajuda no resgate das imagens mais antigas, pois, para tanto, o usuário teria de acessar individualmente cada conta e teria de buscar as imagens mais antigas, conforme a Figura 1; o que parece ser uma limitação técnica no ambiente pode ser entendido também como um mecanismo para que as “curtidas” e os comentários⁹ ocorram sempre nas postagens mais recentes de cada um.

Como argumenta Afonso Silva Junior (2012), olhar para uma linha do tempo de um usuário do *Instagram* nos leva a perceber um regime de visão autobiográfico que perpassa a produção fotográfica contemporânea. Pequenas imagens, pequenas narrativas, outras histórias.

Neste momento histórico da crise do documento na fotografia (ROUILLÉ, 2009), surge uma apropriação dos dispositivos enquanto promotores de performances em um tempo de exposição e de compartilhamento com dimensões totalmente diferentes. Isso porque essa aproximação entre fotografar e difundir pode alterar o tempo dedicado à visualização, à apreciação das imagens¹⁰.

Ainda, é importante frisar que o *Instagram* é formatado para o acesso em mobilidade. Ou seja, embora pareça uma limitação técnica, faz parte de um direcionamento da sua prática ao impedir que o usuário venha a postar suas imagens por meio de um *laptop* ou um *desktop*. Ao mesmo tempo em que impede o uso para aqueles que não detêm

smartphones ou *tablets*, restringe o seu uso para a mobilidade e reforça para a necessidade de uma ubiquidade das câmeras — estar com um aparelho móvel significa virtualmente poder acessá-lo para criar imagens que por ventura o indivíduo escolha. Do contrário, um desvio seria conseguir compartilhar imagens por aparelhos “estáticos” por meio de câmeras compactas ou DSLR¹¹, após o *upload* de fotos em um disco rígido.

O *Instagram*, assim, tem se apresentado como um importante exemplo para a compreensão do lugar em que a fotografia vernacular tem encontrado espaço, principalmente pelo público jovem. Não por acaso, trata-se da fase da vida em que as pessoas mais compartilham o que é compreendido como ordinário. Parte da explicação deve-se a um interesse recorrente na fotografia, mesmo anterior à fase digital, das imagens que buscam sugerir relacionamentos entre pessoas, quer sejam fotos de amigos ou de parceiros. Sendo a juventude o momento da vida em que justamente o indivíduo possui uma maior amplitude da sua rede de relacionamentos, por conseguinte interessaria a essa parcela da população essas demonstrações de amizade apresentadas por meio das fotos no *Instagram*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, neste trabalho, discutir formas de compreensão da fotografia na Contemporaneidade, tendo em vista o modo como ocorrem as interações nos ambientes digitais — especificamente nos sites de redes sociais (SRS). Procuramos argumentar de que maneira as câmeras ganharam ainda mais força como um mecanismo para a performance dos indivíduos, para além de uma memória autobiográfica.

9 Recursos possíveis para o estabelecimento de trocas sociais no aplicativo *Instagram*.

10 Resultado de uma cultura do excesso, as imagens se apresentam na *timeline* de um indivíduo em uma sequência muito rápida, quase fugaz, na qual ele é tomado a endossar algo (curtir, comentar, compartilhar) em uma frequência muito mais rápida do que antes.

11 Abreviação para *Digital Single Lens Reflex*.



Nesse sentido, a fotografia perde o valor enquanto artefato de memória, ao passo que amplia suas formas de compartilhar nas redes sociais na internet.

De objetos para serem guardados, as imagens digitais estariam amplificando e alterando o próprio regime de visualidade da fotografia, ao considerarmos que se trata de um objeto importante para ser guardado, catalogado nas coleções das famílias, para algo que opera sob a lógica da rápida disseminação, circulação nas redes sociais na internet. Predominaria assim uma cultura do compartilhar, que não está presente apenas nas fotografias, em detrimento do seu tradicional valor documental.

Não por acaso, essa experiência quase em tempo real inerente ao *Instagram* é importante para a conversação em rede, principalmente no processo de negociação social travado entre os atores em um contexto de grande exposição de si. Assim, é importante ressaltar que essa exibição do dia a dia pode, em uma primeira análise, conferir às imagens um valor mais efêmero, porém não menos importante para os usuários. Este trabalho tratou de um tipo de narrativa visual contínua e interdependente que estaria se complementando em pequenas partes, a cada dia, sem um projeto definido.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. *Each Wild Idea: writing photography history*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Photography: a middle-brow art*. Oxford: Polity Press, 1990.
- BRUNO, Fernanda. Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows. *Contemporânea*, v. 3, 2005.
- CHALFEN, Richard. *Snapshot versions of life*. Ohio (EUA): Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- DJICK, José Van. *Mediated memories in the digital age*. California: Stanford Press, 2007.
- FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: Repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GUSTAVSON, Todd. *Camera: a history of photography from daguerreotype to digital*. New York: Sterling, 2005.
- HAND, Martin. *Ubiquitous photography*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- HOUSE, Nancy Van. Collocated photo sharing, storytelling, and the performance of self. *International Journal of Human-Computer Studies*, v. 67, n. 1, p. 1073-1086, 2009.
- LEITE, Miriam. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ROUILLÉ, André. *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

RUIC, Gabriela. Palavra do ano, selfie se consolida como mania na internet. In: *Exame* (site). Disponível em <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/palavra-do-ano-selfie-se-consolida-como-mania-na-internet>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

SARVAS, Risto; FROHLICH, David. *From snapshots to social media: the changing picture of domestic photography*. Londres: Springer, 2011.

SIBILIA, Paula. Blogs, fotologs, videologs y webcams: El show de la vida íntima en Internet. *Lucera*, v. 10, p. 4-11, 2005.

_____. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA JUNIOR, Afonso. Da fotografia expandida à fotografia desprendida: como o instagram explica a crise da Kodak e vice-versa. In: *XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2012. Anais. v. 1, n. 1, p. 1-13.

SILVA JUNIOR, Afonso. Imagens feitas para usufruto doméstico. *Continente Multicultural*, p. 80-85, v. 149, 2013.

SOBCHACK, Vivian. The scene of the screen: Envisioning Cinematc and Electronic "Presence". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Karl Ludwig. *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

SOLOMUN, Sonja. *A Mobile army of metaphors: archiving, sharing, and distributing the social in digital photography*. Tese. Department of Sociology of Queen's University. Ontario (CAN), 2011.

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

TURKLE, Sherry. *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*. Nova York: Basic Books, 2011.

Imagens em ambientes digitais e sua relação com o presente

Vitor Braga

Data de envio: 10 de agosto de 2015.

Data de aceite: 21 de outubro de 2015.

