

# INSTAGRAM E O FOTOJORNALISMO: DESLOCANDO FRONTEIRAS

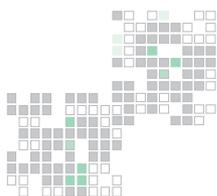
INSTAGRAM AND PHOTOJOURNALISM: SHIFTING BORDERS

*INSTAGRAM Y EL FOTOPERIODISMO: DESPLAZANDO FRONTERAS*

## Maíra Valencise Gregolin

■ Mestre e Doutora em Artes Visuais pela UNICAMP, atualmente, conduz pós-doutorado PNP/CAPES, atuando na docência do Mestrado em Educação no Centro Universitário Moura Lacerda. Suas pesquisas vem enfocando o uso dos dispositivos móveis e o desenvolvimento de jogos digitais no âmbito da educação inclusiva, que envolve uma postura que valoriza a diversidade e ações que favoreçam o desenvolvimento humano.

■ E-mail: [valencise@gmail.com](mailto:valencise@gmail.com)



## RESUMO

Tomando como ponto de partida um breve resgate da história da fotografia na imprensa, o presente artigo tem como intuito apontar deslocamentos pelo ativismo digital, através da análise do uso do *Instagram* para a produção e troca de imagens fotográficas durante os conflitos da *Primavera Árabe*. As análises indicam que o *Instagram* altera as práticas de produção de imagens no campo do fotojornalismo, sendo comumente utilizado por amadores e fotógrafos profissionais de agências de notícias, instalando uma nova estética para a produção fotográfica na imprensa.

**PALAVRAS-CHAVE:** CULTURA DIGITAL; ATIVISMO; TECNOLOGIAS; FOTOJORNALISMO, COMUNICAÇÃO

## ABSTRACT

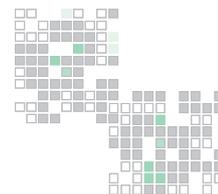
Based on a brief rescue of the history of photography in the press, we will discuss dislocations in the practices of digital activism, through the analysis of the use of Instagram for the production and exchange of photographic images during the conflicts of the Arab Spring. In our analysis, we observed that Instagram not only changes amateur practices of image production, but also modifies the practices of production and circulation of images and texts in the field of photojournalism, being commonly used by amateurs and professional photographers of news agencies and image banks, installing a new aesthetic for the photographic production in the press.

**KEYWORDS:** DIGITAL CULTURE; ACTIVISM; TECHNOLOGIES; PHOTOJOURNALISM, COMMUNICATION

## RESUMEN

Tomando como base un breve rescate histórico de la fotografía en la prensa, en este artículo abordaremos los desplazamientos en las prácticas del activismo digital, a través del análisis del uso del *Instagram* para la producción e intercambio de imágenes fotográficas durante los conflictos de la Primavera Árabe. En los análisis, observamos que el *Instagram* altera las prácticas de producción en el campo del fotoperiodismo, siendo comúnmente utilizado por aficionados y fotógrafos profesionales de agencias de noticias, instalando una nueva estética para la producción fotográfica en la prensa.

**PALABRAS CLAVE:** CULTURA DIGITAL; ACTIVISMO; TECNOLOGÍAS; FOTOPERIODISMO, COMUNICACIÓN



## Introdução

As transformações provocadas pelo desenvolvimento das tecnologias digitais nos meios de comunicação, na criação artística e no mercado de entretenimento são uma realidade que tem chamado a atenção de vários estudiosos. Tornou-se impossível imaginar a sociedade contemporânea sem a presença maciça de informações ou a intervenção constante das mídias na vida pessoal e social.

Para avançarmos em nossa discussão, podemos partir da reflexão sobre as mudanças nas funções da fotografia na imprensa para, na sequência, destacarmos uma série de fotografias que evidenciam tais transformações.

O nome *fotografia* significa “escrita (*grafia*) com a luz (*foto*)”. Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade. Foi nessa condição de “testemunho da verdade do real” que foi adotada pela imprensa, no século XIX. Hoje, entretanto, já se chegou ao consenso de que a fotografia pode indiciar a realidade, mas nunca registrá-la em termos de verdade absoluta, nem ser o espelho fiel do real (SOUSA, 2004).

Foram necessários mais de sessenta anos, desde a invenção da fotografia, para que surgisse o primeiro tablóide fotográfico, o *Daily Mirror*, em 1904, marcando uma mudança conceitual: as fotografias deixaram de ser secundarizadas como ilustrações do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante quanto o texto escrito (SOUSA, 2000; 2004). Assim, desde a metade do século XIX, as fotografias publicadas em jornais eram ornamentos do texto escrito, como as cenas de guerra captadas pelo fotógrafo Timothy O’Sullivan, por volta de 1860. No início do século XX, entretanto, elas vão pouco a pouco perdendo o caráter meramente decorativo e adquirem propósitos de denúncia social, como, por exemplo, a crítica à exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos, em fo-

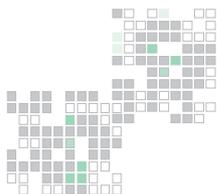
tografia de Lewis Hine, 1908.

Nos anos 1960, coincide com a Guerra do Vietnã outra importante mudança no fotojornalismo, com o florescimento das agências fotográficas, num período em que as condições para registrar imagens e compartilhá-las com os espectadores eram completamente diferentes das atuais. Durante muitos anos, limitava-se aos profissionais de comunicação a responsabilidade de testemunhar os conflitos e exibir as imagens registradas. O processo como um todo era lento: desde o registro das informações até a publicação na imprensa poderia levar dias. A partir dos anos 1980, o predomínio de agências noticiosas com departamentos de fotografia, como AP e Reuters, deu novo sentido à batalha tecnológica.

Chega-se, assim, na atualidade, àquilo que os estudiosos do tema chamam de a ‘terceira revolução fotojornalística’ (SOUSA, 2000; 2004) que é derivada de vários fatores ligados aos desenvolvimentos das tecnologias digitais. As possibilidades da manipulação e geração computacional de imagens e sua divulgação pela internet ocasionam tensões e problemas contemporâneos para as práticas do fotojornalismo.

Isso porque, se por um lado, há o crescente predomínio das agências de notícias, assistimos a uma grande transformação na produção das imagens. O ativismo digital na Primavera Árabe, por exemplo, é uma mostra de que talvez estejamos ingressando em um momento que se configura como uma ‘quarta revolução’, tanto nas formas de produção quanto na circulação das fotografias, seja na imprensa, seja em outros meios. Trata-se de pensar essas imagens no ecossistema midiático atual com estrutura multiplataforma em que a comunicação acontece em uma sociedade com pessoas conectadas por uma causa.

Assim, diferentemente da tendência ao fortalecimento do monopólio das grandes organizações na produção e circulação da informação, o avanço das tecnologias tem possibilitado o envol-



vimento dos indivíduos na produção e compartilhamento de conteúdo midiático alterando os padrões de consumo e permitindo que se configure a noção de cultura participativa.

### Uma inacabada primavera em rede

Phillipe Dubois, no livro *O ato fotográfico* (1990), traça o percurso histórico das interpretações da imagem fotográfica no decorrer dos tempos, mostrando que ela nasce como “espelho do real” e, posteriormente, passa a ser vista como “transformação do real” e “traço do real”. Assim, durante o século XX, a discussão sobre o real se encaminhou de modo predominante para apontar a fotografia como “impressão de realidade altamente codificada” (BUITONI, 2011, p. 20). Portanto, ao contrário do senso-comum, que pensa que a principal medida para avaliação da qualidade de uma fotografia jornalística é seu valor informativo, os estudiosos contemporâneos consideram que seu valor estético se localiza no fato de que ela contribui para construir visões de mundo e interpretações.

A fotografia vencedora da 55ª edição do *World Press Photo*, em 2011, observada na Figura 01 abaixo, foi um registro feito por Samuel Aranda, em um dos noventa dias que passou no Iêmen em 2010, na cobertura da revolta popular. A foto-

**Figura 01. Revolta no Iêmen**



Fotografia vencedora da 55ª edição do WPP, Samuel Aranda, *New York Times*, Outubro 2011.

grafia foi publicada no jornal *The New York Times* em outubro de 2011.

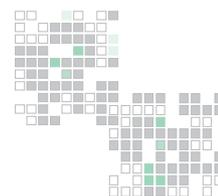
A cena registra um momento em que uma mulher, com as vestes negras tradicionais da burca islâmica envolvendo todo o seu corpo (exceto um pequeno fragmento acima dos pulsos) ampara um homem ferido. Há uma contraposição entre o corpo feminino coberto pelas vestes e o corpo do homem, com o dorso nu. Nesse instantâneo, os rostos estão ocultados, seja pela veste feminina, seja pelo gesto masculino que se aninha nos braços da mulher, buscando amparo. Talvez seja esse sentido generalizante o que tenha levado leitores do mundo todo a interpretar a cena iemenita como símbolo da *Primavera Árabe*, confirmando a ideia de que a imagem fotográfica é capaz de captar, fixar e universalizar aquilo que é o momentâneo:

Os fotojornalistas trabalham com base numa linguagem de instantes, numa linguagem do instante, procurando condensar num ou em vários instantes, ‘congelados’ nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e seu significado (SOUSA, 2004, p. 13).

Em 2012, o fotógrafo brasileiro André Liohn foi o vencedor do prêmio *Robert Capa Gold Medal* com uma série de 12 fotos feitas em Misrata, cidade da Líbia que ficou dois meses sitiada por tropas do ditador Muamar Kadafi, entre março e abril de 2011.<sup>1</sup>

Deveria ser surpreendente o fato de que dois dos mais prestigiados prêmios de fotografia nos anos de 2011 e 2012 tenham sido ganhos por fotógrafos que clicaram conflitos da *Primavera Árabe*? Se voltarmos na história da fotografia, vários fotógrafos que registraram ima-

<sup>1</sup> As 12 fotos premiadas estão disponíveis em: <http://www.fotografia-dg.com/brasileiro-andre-liohn-ganha-robert-capa-gold-medal/>



gens de guerra, como Cartier-Bresson e Robert Capa, estão entre os mais celebrados na história da fotografia. Ao mesmo tempo, a escalada do fotojornalismo nas guerras dos séculos XX e XXI, na medida em que divulgou imagens de conflitos, fez com que o público passasse a compreender e valorizar a fotografia como recurso para trazer a “realidade” dos fatos para a vida cotidiana.

Diante dessas evidências, e considerando a importância que os acontecimentos da *Primavera Árabe* representam para a democracia, é imprescindível que nos perguntemos sobre as transformações que as práticas contemporâneas do ativismo político estão imprimindo sobre os conceitos de arte no campo do compartilhamento de imagens, seja por meio do fotojornalismo, seja por meio das redes sociais.

Tendo em conta essa estética do instante, Sousa (2004) estabelece uma diferença entre *fotodocumentarista*, profissional que cria um projeto fotográfico, com estudo prévio das condições que vai encontrar ao buscar as cenas a serem registradas, e o *fotojornalista* que, em oposição, é confrontado com acontecimentos que, na maioria das situações, são inesperados. Aranda e Liohn podem ser considerados *fotojornalistas* já que suas imagens foram feitas no calor da batalha, e constituem documentos feitos sem preparação. Outra diferença substancial é que enquanto o fotojornalista trabalha com assuntos do presente, o fotodocumentarista opera com temáticas intemporais. Por isso, para o fotojornalista, “é fundamental não perder esse instante que desaparece e que é impossível reconstituir” (BAHIA, 1990, p. 130).

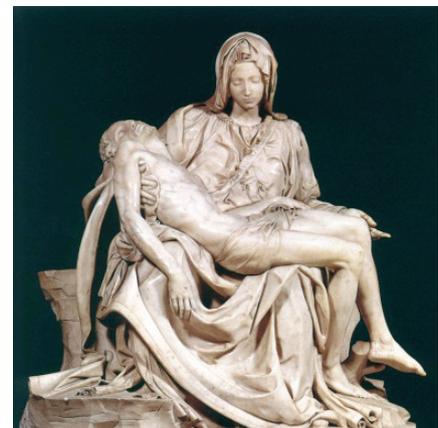
Essas características fazem com que a fotografia do jornal nos aproxime do acontecimento, levando-nos a experienciá-lo e dando-nos a sensação de que dele participamos. Muitas vezes, quando pensamos em determinado episódio, são as imagens da mídia que nos vêm à mente como se tivéssemos vivido aquela situação. Por isso, as fotografias publicadas nos jornais são responsá-

veis diariamente por narrativas imagéticas que constroem a realidade cotidiana e, assim, a fotografia de imprensa adquiriu, no mundo atual, uma função que vai muito além do estatuto óbvio de testemunho da atualidade, pois é semanticamente acrescida de outros sentidos:

Este acréscimo ou esse excesso de significações conotadas é, antes de mais, o resultado da sua própria seleção, provém do facto de ser esta e não outra fotografia qualquer que foi tirada, selecionada e publicada. A fotografia jornalística converte por isso o acontecimento fotografado em acontecimento notável, em cena emblemática (RODRIGUES, 1994, p. 125).

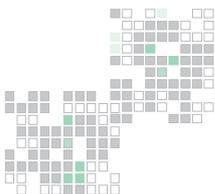
Esse excesso de significações conotadas, na imagem de Aranda, provém do acionamento da memória, da recuperação de uma cena que faz parte da história da arte ocidental, portanto fortemente instalada na nossa cultura visual. Trata-se da retomada da cena da “descida de Cristo da cruz”, imortalizada nas várias figuras da *Pietà*, dentre as quais a mais famosa é a elaborada por Michelangelo, conforme a Figura 02.

**Figura 02. La Pietá**



Cena canônica em obra La Pietá, Michelangelo, 1499.

Na iconografia cristã, a *Pietà* é a imagem da mãe com seu filho morto, expressão do sacrifício e da dor, retomada inúmeras vezes como



matriz semântica para os conceitos ocidentais do sofrimento e da abnegação. Ao transportar essa memória imagética do cânone ocidental para a fotografia da Figura 01, Aranda leva para essa imagem toda a carga semântica de significados que está cristalizada na memória dos leitores ocidentais. Por isso, uma imagem como essa não tem a ilusão de promover uma “verdade universal”, mas, diferentemente, procura provocar no leitor o desafio de buscar uma “verdade subjetiva”, uma “verdade” que foi composta pela lente e pelo olhar do fotógrafo.

Essa sobreposição de significados nos remete à ideia de fotografia defendida por Roland Barthes em sua obra *A Câmara Clara* (1998). Nesse estudo clássico, o autor francês realça o caráter único de cada fotografia, uma vez que uma cena fotografada nunca será repetível. Nesse sentido, afirma o autor, a fotografia, em certa medida, é a negação do tempo, já que fixa um instante para a posterioridade.

Os conceitos de *studium* e *punctum*, desenvolvidos por Barthes (1998), são importantes para entendermos uma articulação que está estabelecida na fotografia de Aranda: a relação entre o instantâneo e a memória.

O *studium* é uma configuração que o leitor pode reconhecer na fotografia em virtude do seu saber e da sua cultura. É, portanto, uma memória cultural a ser recuperada pelo leitor. A cena canônica da Pietá cristã (Michelangelo) pode ser lembrada graças a esse saber cultural, ao fato de fazer parte do repertório visual de leitores da imagem na imagem de Aranda, uma espécie de ‘Pietà islâmica’. Em oposição, o *punctum* numa fotografia é uma particularidade, uma subjetividade a ser percebida pelo leitor, que o faz ultrapassar aquilo que é visível na fotografia. Nas palavras de Barthes, tem a força de ferir o leitor: é ele que “salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me”. Por isso, para o autor, toda imagem tem uma retórica, seu sentido é sempre opaco já

**Figura 03. Vencedora do prêmio Robert Capa Gold Medal, 2012**



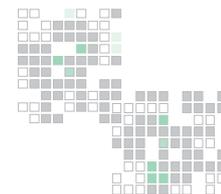
André Liohn, Misrata, Líbia, março e abril 2011.

que “toda a imagem é polissêmica, implicando, subjacente aos seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros” (BARTHES, 1984, p. 32). O *punctum*, na fotografia de Aranda é, por exemplo, o sentido laico, contemporâneo, da dor em uma guerra em que civis são massacrados por forças ditatoriais, em pleno século XXI. É o instantâneo desse momento de trégua, em que a Pietá acolhe o homem ferido, o consola e conforta.

### **Deslocam-se as fronteiras entre político e poético**

As fotografias de André Liohn, ganhadoras do prêmio *Robert Capa Gold Medal 2012*, são instantâneos da luta na Líbia, realizadas na cidade de Misrata, entre março e abril de 2011. O fotógrafo saiu a campo capturando imagens dentro da batalha. Por isso, as cenas mostram corpos em movimento, flagrados em momentos decisivos da luta. Assim, diferente da estaticidade da imagem de Aranda, que capta um intervalo, um momento de descanso da batalha, as imagens do fotógrafo brasileiro colocam o leitor no olho do furacão do campo de batalha, conforme as figuras 03, 04 e 05

São instantâneos que deixam visível a impossibilidade de repetição dessas cenas, já que flagradas num momento impossível de reproduzir-se,



**Figura 04. Vencedora do prêmio Robert Capa Gold Medal, 2012**



André Liohn, Misrata, Líbia, março e abril 2011.

**Figura 05 Vencedora do prêmio Robert Capa Gold Medal, 2012**



André Liohn, Misrata, Líbia, março e abril 2011.

em plena luta. O fotógrafo está dentro do campo de batalha, muito próximo aos acontecimentos registrados. É irresistível não enxergar traços do estilo de Robert Capa nessas imagens, particularmente a Figura 04 que registra o momento em que um rebelde, ferido de morte, pede ajuda caído no campo de batalha. Também há vestígios de uma memória das imagens de Cartier-Bresson naquilo que ele denomina “momento decisivo”, isto é, a decisão de captar um gesto quase impossível (como o rebelde que faz o gesto de silêncio, na Figura 03, ou aquele que se (des)equilibra nas pontas dos pés, na imagem da Figura 05). A composição das cores em tons terracota recriam o cenário desértico em que se dão os confrontos entre rebeldes e soldados pró-Kadafi a fim de que o leitor visualize a secura, os destroços, a destruição.

Ao mesmo tempo, há entre as fotografias premiadas de Lihon, verdadeiras fotos-choque que

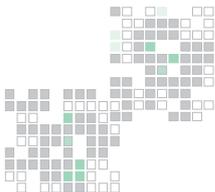
nos espantam pela das cenas, que expõem a crueldade da guerra. É o caso de uma fotografia na qual vemos a cena em que rebeldes comemoram a morte de soldado pró-Kadafi. Um dos rebeldes faz o gesto de vitória enquanto o outro o fotografa ao lado do cadáver.

As qualidades estéticas dessas fotografias – enquadramento, uso das cores, contrastes entre luz e sombra, perspectivas, etc. – nos mostram que está se implantando uma nova função estética do fotojornalismo, que desloca fronteiras entre o político e o poético. Às imagens, mesmo diante de instantâneos cruéis e sangrentos, mesmo diante de cenas de perigo, dor e sofrimento, são acrescentadas cores e formas que sobrepõem sentidos poéticos à mensagem fotográfica, e fortalecem seu poder de intervenção nas lutas sociais. O fotojornalismo ganha, assim, dimensão política aliada à sua configuração estética. É o caso de muitas imagens feitas por fotógrafos (sejam contratados pelas agências, sejam *freelancers*) que retratam instantâneos de muita poesia no interior das batalhas, criando contrastes entre a destruição e a vida rotineira que flui apesar das ameaças de morte. É o que acontece na Figura 06 a seguir, feita em área destruída da cidade de Sirte, Líbia, em outubro de 2011.<sup>2</sup>

Nessa imagem captada por Esam Al-Fetori, fotógrafo da *Reuters*, uma ave nada em um lago diante de prédio destruído: esse elemento que não se esperaria em uma fotografia de guerra (o *punctum* a que se refere Barthes) está aí justamente para que sua presença descritalize a ideia de que na guerra há só destruição. Esse elemento poético cumpre, portanto, função política, levando os leitores a se incomodarem diante do contraste entre vida e morte. Diante da fragilidade da vida frente à morte.

São inúmeras as fotografias divulgadas na imprensa e na web, que operam esse deslocamento

<sup>2</sup> Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/um-ano-de-primavera-arabe/>



**Figura 06. Área destruída em Sirte, Líbia, outubro 2011.**



Fotografia: Esam Al-Fetori/Reuters

**Figura 7. Mulheres choram morte de parentes em Bahrein**



Fotografia: Hamad I Mohammed/Reuters, Bahrein, 22/03/2011.

entre o político e o poético, como nesse outro exemplo, apresentado na Figura 07, a seguir.

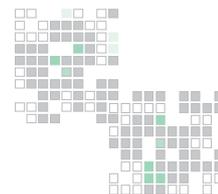
A imagem de Hamad I Mohammed, distribuída pela *Reuters*, capta a cena em que familiares choram mortes de parentes, ocorridas em protestos em Bahrein, em março de 2011. São mulheres com suas vestes negras flagradas atrás de uma parede vazada, uma espécie de treliça que forma desenhos em arabescos. Suas silhuetas quase se confundem com os desenhos geométricos que isolam seus corpos do olhar do leitor: os arabescos se interpõem entre nosso olhar e a dor que elas expressam. Novamente, o poético está a serviço do político, sobrepostos um ao outro na síntese imagética da fotografia.

### Ativismo e mobilidade: sujeitos em rede

Esse deslocamento poético/político, que não nasceu na *Primavera Árabe*, mas nela atinge o seu apogeu, é tributário das transformações nos meios de comunicação, que tiveram como consequência a mudança no estatuto social do fotojornalismo, em termos de sua capacidade de representação e figuração visual do “real” histórico. O fotojornalismo contemporâneo busca novos usos sociais e novas funções para continuar a exercer seu papel ficcional e construtor social da realidade. Isso se deve, em grande medida, às inovações tecnológicas – o surgimento da fotografia digital e os meios de geração e manipulação computacional de imagem – que foram provocando “a necessidade de readaptação constante dos fotojornalistas a novos modelos e convenções, a novas rotinas produtivas, a novas táticas e estratégias profissionais de coleta, processamento, seleção, edição e distribuição de foto-informação (SOUSA, 2004, p. 33).

Trata-se de um fenômeno de grande amplitude, já que o deslocamento entre o político e o poético não ocorre apenas no fotojornalismo, mas também na produção dos ativistas digitais, que realizam fotografias pelas câmeras digitais de seus *smartphones*. São fotógrafos amadores que tem à disposição os recursos da fotografia digital e de aplicativos de tratamento da imagem, como o *Instagram*. Com esses recursos, produzem imagens de qualidade estética que conseguem fazer circular mensagens de intervenção política.

Conforme Manuel Castells, 2015, em seu ‘O Poder da Comunicação’, a partir do momento em que o sujeito passa a utilizar seu telefone celular, ele promove movimentos de desterritorialização nesse novo espaço construído. Essa potencialidade deriva das propriedades essenciais das mídias móveis: a imersão em múltiplas linguagens, a interconectividade, a geolocalização, o agenciamento de novas formas de narratividades. Assim, a miniaturização do aparelho, seu fácil manuseio



e sua mobilidade permitem que seja uma ferramenta democratizante. Castells (2013), em seu outro estudo *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*, observa as mobilizações considerando aspectos comunicativos, culturais e tecnológicos, e aponta para o uso de tecnologias como diretamente ligado ao aumento da democratização, envolvimento cívico e autonomia da sociedade civil.

Assim, se por um lado as imagens distribuídas por grandes agências de notícias impactaram o mundo e tem a importante função de despertar as consciências para o sofrimento dos povos afetados por essas guerras, por outro, o ativismo mais contundente foi realizado por cidadãos que disponibilizaram imagens e textos nas redes sociais, por meio do *Instagram*. Desse modo, participantes dos conflitos tem usado o *Instagram* como uma arma política, como uma forma de tornar visível ao mundo suas condições de vida em meio à guerra.

Por exemplo, buscando pelas etiquetas #aleppo e #syria qualquer usuário da web pode acompanhar os acontecimentos tendo acesso a imagens e textos que narram o cotidiano de dor e luta do povo sírio.

Conforme aponta Manovich (2017), em seu livro 'Instagram and Contemporary image', a partir de um único aplicativo como o Instagram, pode-se visualizar comentar, compartilhar e enviar mensagens de solidariedade aos manifestantes. Um desses ativistas, denominado @syrian-developer, captura imagens dos conflitos sírios e as fotos estão disponibilizadas no *Instagram*. O ativista se define como jornalista cível, desenvolvedor web e blogueiro.

Dentre as inúmeras fotos postadas pelo ativista, vemos cenas de um cotidiano tranquilo da cidade, como várias imagens de gatos na calçada, em oposição a cenas de destruição como na Figura 08 a seguir:

Dentre as várias fotografias postadas pelo ati-

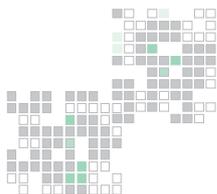
**Figura 08. Destruição urbana**



Fotografia feita pelo ativista @syriandeveloper, postada na plataforma INK361 em 30/07/2012.

vista, a anterior sintetiza, tanto nos seus temas quanto nos recursos empregados, o deslocamento de fronteiras entre a política e a estética a que nos referimos. A imagem apresenta uma cena de destruição urbana provocada pela guerra: vemos montes de entulhos de prédios destruídos e a sujeira que se acumula na calçada. No interior desse cenário destruído, dois gatos observam algo que acontece à direita. Esses pequenos animais, em sua simetria no centro da imagem, não olham para nós, leitores, eles estão entretidos com algum acontecimento: talvez eles vejam a cena da guerra que foi deslocada para fora do quadro para que não a víssemos. Talvez o sentido que se quis atribuir à cena tenha sido este, o de vermos por meio do olhar desses dois animais, indicando, indiretamente, que a guerra é uma interrupção no fluxo rotineiro da vida que, entretanto, continua a fluir e é possível surpreendê-la e “congelá-la” em um momento fotográfico.

A figura 09 a seguir, produzida e postada pelo mesmo ativista sírio, exemplifica esse deslocamento que configura uma nova prática política e uma nova estética no compartilhamento de imagens.



**Figura 09. Prédio destruído**



Fotografias postadas por ativista @syriandevolver em plataforma para Instagram.

A perspectiva é sempre de um olhar muito próximo, de quem capturou um acontecimento a centímetros de distância.

A convergência de diferentes mídias tem servido a estratégias de um número crescente de movimentos sociais, uma vez que os usuários aprenderam novas formas de interagir com o conteúdo que encontram. Essa cultura participativa acompanha o desenvolvimento tecnológico e cria demandas que as mídias de massa ainda não estão aptas a satisfazer.

### **Vozes e olhares nômades: ...and they keep fighting and instagramming!**

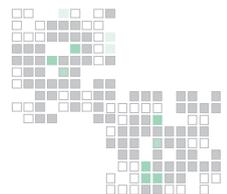
O estudioso Lev Manovich (2017), levanta discussões quanto aos usos do aplicativo *Instagram*, pensado pelo autor como uma janela para plataformas de mídias sociais de identidades, sensibilidades culturais e estéticas visuais dessa geração de indivíduos conectados. O *Instagram* é um aplicativo que, tanto pode ser acessado pelo computador pessoal quanto pelos *smartphones e tablets*, que permite ao usuário tirar fotos, aplicar uma série de efeitos e compartilhar essa imagem transformada com outros usuários, postando-a em plataformas de redes sociais como o *Facebook*. O aplicativo permite a distribuição imediata e a publicação instantânea enquanto integra o usuário com as re-

des. Criado em 2010, o nome *Instagram* carrega o sentido das palavras *instant* e *telegram*, fazendo referência à instantaneidade com que as fotos são tiradas e compartilhadas e, complementarmente, faz uma homenagem ao telegrama.

Se fizermos um resgate histórico das tecnologias de comunicação e informação, desde o telegrama, todas estiveram centradas no princípio da conectividade pelo mundo. O telegrama surgiu como uma grande revolução, pois possibilitava que as pessoas se comunicassem quase que instantaneamente, estando a longa distância. Até então, era necessário aguardar meses pelos mensageiros que traziam e levavam as informações. Gomez (2012, p.08), em uma tentativa de aproximar essas duas tecnologias, afirmou em sua publicação que “a sociedade do telegrama de ontem se transformou em um mundo do *Instagram*”. Também Muscat (2012, p.04) descreveu esse contexto mostrando que “ao invés de enviar telegramas com código morse, estamos enviando foto-telegramas com gráficos visuais.”

O *Instagram* tem em sua identidade visual o ícone da câmera fotográfica *Polaroid*. Essa relação vai além da mera iconografia decorativa. O surgimento da *Polaroid*, na década de 70, ofereceu ao usuário a possibilidade do registro da imagem acompanhar o registro do tempo na instantaneidade, uma vez que a impressão da *Polaroid* ocorria em até 60 segundos. Na atualidade, com o *Instagram*, o usuário tem a instantaneidade da captura e publicação da imagem podendo inserir texto para contextualizar a fotografia.

No contexto do ativismo digital, a fotografia juntamente com sua legenda, via *Instagram*, torna-se uma arma poderosa para a divulgação de informações, tanto no plano pessoal quanto no social. Exemplo do poder de disseminação de ideias possibilitado pelo *Instagram* pode ser observado na fotografia a seguir, postada por um ativista sírio em rede social, acompanhada da legenda “Apesar da dor, esperança na vitória. Deus é o mais forte”:



**Figura 10. Criança ferida após ataque na Síria**



"رغم الألم فالأمل بنصر الله أقوى #سوريا"  
.Despite the pain, hope in victory"  
God is the strongest #Syria"  
Via: [http://@bo\\_fahad\\_89](http://@bo_fahad_89)

Fotografia feita por celular, com aplicativo Instagram, postada em rede social, 2012.

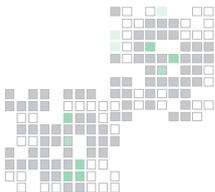
A figura 10, com toda a sua crueza, que expõe a dor de uma criança ferida, a roupa manchada de sangue, divulga o encorajamento da esperança, tanto na legenda que a acompanha quanto no gesto de vitória da mão suja de sangue. Assim, se em um primeiro momento o *Instagram* foi entendido como um aplicativo que serviria apenas para ornamentar fotos pessoais a serem postadas nas redes, acaba sendo usada largamente pelo ativismo digital e se revela uma arma poderosa para a rebelião e a participação política.

Manovich (2017) aponta que a breve história do compartilhamento de fotos online passou por diferentes fases. A primeira fase ocorreu no início dos anos 2000, quando os usuários começavam a compartilhar fotos pela rede. O advento dos celulares com câmeras e o progressivo aumento da velocidade da internet, sucitaram a criação de sites que agregassem essas imagens, tais como as plataformas Flickr e Picasa, que se constituíam, praticamente, em álbuns de fotografias digitais instalados no ambiente virtual da internet. A partir de 2005, com o desenvolvimento das plataformas de redes sociais, principalmente Facebook e Youtube, que permitem amplo compartilhamento de fotos e vídeos, a manipulação de imagens se estabeleceu na rotina dos internautas e, assim, a quantia de usuários que passou a compartilhar fotos via redes sociais aumentou drasticamente. Esses compartilhamentos eram feitos via computadores pessoais. A partir de 2010, a terceira fase se estabelece com o compartilhamento de

fotos centrado nos inúmeros aplicativos para as mídias móveis, como o Instagram. Em Setembro de 2015, o Instagram anunciou que atingiu 400 milhões de usuários, com 80 milhões de imagens compartilhadas diariamente.

Na atualidade, os *smartphones* cada vez mais portáteis passaram a trazer câmeras de altíssima qualidade integradas ao aparelho. Além disso, a possibilidade de acesso constante à rede de alta velocidade propiciou a instantaneidade do compartilhamento e publicação dessas imagens. Além da praticidade e instantaneidade, o *Instagram* possibilita intervenções estéticas nas imagens, o que permite que fotógrafos amadores imprimam efeitos às suas fotos tiradas com *smartphones*: por exemplo, podem ser aplicados recursos que apresentam cores saturadas e molduras iguais às antigas *Polaroid*, com efeitos, filtros e luzes estouradas. Quando ainda não existia o computador pessoal e os programas de manipulação de imagens, as fotografias eram processadas manualmente, gerenciadas pelo conhecimento técnico do fotógrafo, que deveria abarcar os campos da química, da física e das artes. Ao utilizar os filtros disponíveis no aplicativo *Instagram*, esses processos consagrados usados pelos fotógrafos profissionais são reproduzidos, tais como o uso de cores supersaturadas ao se revelar um negativo em composto químico ou mesmo ao realçar o contraste por meio das mudanças nas configurações da câmera.

Fotografia feita por celular, com aplicativo *Ins-*



tagram, postada em rede social, 2012. Quando imagens fotográficas são tratadas, há interferência no processo de sua interpretação. Se pensarmos que imagens de guerra e conflitos são tratadas e compartilhadas, podemos deduzir que ao imprimirem aprimoramento estético, o principal intuito dos usuários é fazer da fotografia uma ferramenta que sensibiliza para a causa quem a contempla, uma forma de expressão artística para retratar aquela realidade. Como analisaremos, essas interferências deslocam barreiras entre a produção especializada e aquela realizada pelos amadores usuários do *Instagram*.

O uso do *Instagram* está se consolidando cada vez mais e vários articulistas e críticos já falam em um 'estilo *Instagram*' como uma estética contemporânea da prática fotojornalística. Esse uso não se restringe apenas aos usuários das redes sociais, aos fotógrafos amadores. *The Associated Press* que é um dos maiores provedores de fotos para editoriais do mundo todo, anunciou, recentemente, o uso do *Instagram* em suas imagens. Durante convenções políticas na atual campanha à presidência americana, a agência disponibilizou em seu site várias fotos geradas, tratadas e veiculadas pelo *Instagram*, realizadas por sua equipe de fotógrafos. Além disso, muitos sites tradicionais ligados à indústria de moda, como *Vogue Brasil*, usam os recursos do *Instagram* para clicar eventos e disponibilizar aos seus seguidores. Um dos mais consagrados bancos de imagens, o *Getty Images*, disponibiliza para venda galerias de fotos, como aquelas feitas durante as semanas de moda; junto às fotografias, a seguinte nota: "A imagem foi processada usando-se filtro *Instagram*". Tais fotografias fazem o uso de filtro *Instagram* criando o que podem ser características do *estilo Instagram*: o esmaecimento das cores; o aprofundamento da oposição entre o centro da passarela iluminado e as bordas escuras; o fortalecimento do foco no centro da passarela ao mesmo tempo em que se desfo-

ca o entorno, isto é, a plateia; a indefinição da moldura da imagem. Esses recursos produzem o sentido de instantaneidade e de aproximação entre aquele que olha a imagem e a cena que ela retrata, criando a impressão de que o leitor da foto está no acontecimento.

É de se imaginar a estrondosa quantidade de fotos e vídeos disponibilizados na web. Para contornar o problema da busca por imagens, o *Instagram* utiliza o sistema de busca por *hashtags* (etiquetas), como, por exemplo, *#syria*, que classificam e catalogam as imagens. O sistema de *hashtags* foi implementado para catalogar fotografias em temas específicos. Trata-se de uma indexação de palavra-chave que permite um sistema de busca na internet; assim, a partir da etiqueta, o usuário pode encontrar fotografias de temas que lhe interessem.

Ao enviarem suas fotos, via *Instagram*, para as redes sociais, os ativistas as catalogam por meio dessas *hashtags*, facilitando sua localização e, portanto, o seu compartilhamento com milhões de pessoas que poderão ver as cenas. Encontrase, por exemplo, uma série de fotos com etiquetas referentes a *#syria* e *#childhood*, que constroem narrativas sobre a infância e a guerra, mostrando ao mundo a vida das crianças em meio aos confrontos. Em algumas, expressa-se a dor e a solidão, em outras, a esperança da vitória, como nas imagens a seguir, Figuras 11 e 12:

Observe-se que a fotografia da Figura 11 é acompanhada por uma série de *hashtags*, com conceitos que pretendem cobrir uma área semântica bastante ampla, a fim de ser encontrada pelo maior número possível de usuários. Assim, o campo semântico coberto por essas etiquetas vai desde o conceito mais esperado (*#syria*), passa por localizações (*#aleppo*; *#damascus*) até avaliações como *#Assad* *#killer*. Por oferecer essa possibilidade de anexar uma ampla gama de etiquetas às fotos, uma das principais funções do *Instagram* é a partilha de informações entre usu-

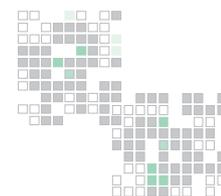


Figura 11. Criança ferida após ataque em Aleppo



"#syrian #revolution #freedom #child  
#childhood #syria #Assad #killer #bombing  
#killed #guns #mortar #rocket #homs #hama  
#idlib #aleppo #dara #damascus #shaam  
#Suriye"  
Via: <http://@esrash>

Figura 12. Criança observa por buraco



"The children in syria.."  
"#syrian #revolution  
#freedom #child #childhood #syria  
Via: <http://@fmhm>

Figuras 11 e 12. Fotografias acompanhadas de hashtags postadas por ativista no Instagram.

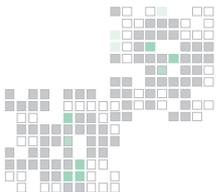
ários; isso leva Ashpari (2012)<sup>3</sup>, a afirmar que o *Instagram* não está substituindo a fotografia, mas estabelecendo uma nova categoria de arte, a “arte de compartilhar fotografia”.

Além dos riscos de fotografar conflitos sangrentos como os da Primavera Árabe, a forte censura à imprensa dificultou o trabalho de fotógrafos profissionais. Como consequência, agências tradicionais como Reuters, The Associated Press, France Press, etc., passaram a utilizar no mundo todo imagens feitas por fotógrafos árabes freelan-

cers e amadores. Com isso, os conglomerados de mídia se associam aos sujeitos que vivem a cena histórica. Boa parte dos conteúdos apresentados pela mídia tradicional tem sido gerados pelos usuários, que se mostram os principais porta-vozes dos conflitos, com suas narrativas compartilhadas.

Essas alianças, que envolvem a produção, a reprodução, o uso, a cópia e o compartilhamento de conteúdos, coloca problemas em relação ao funcionamento tradicional da autoria. Podemos perceber esse fenômeno na ocasião em que o governo egípcio contestou a veracidade de uma dada imagem de uma mulher sendo espancada, feita pela Reuters, isto é, questionou a *autoridade* de uma agência tradicional de notícias. Um vídeo amador feito a partir de celular, com a mesma cena de espancamento, foi postado por um manifestante no

<sup>3</sup>Ashpari, Z. Why is Instagram so popular. *PCworld.com* [Blog] 7 April 2012. Disponível em: [http://www.pcworld.com/article/253254/why\\_is\\_instagram\\_so\\_popular.html](http://www.pcworld.com/article/253254/why_is_instagram_so_popular.html)



*Youtube*. Esse vídeo foi apresentado como prova da veracidade da imagem fotográfica distribuída pela *Reuters*. A autoria do vídeo, base da confiabilidade, não é atribuída por uma assinatura conhecida, como era o caso da fotografia distribuída pela *Reuters*. Ele adquire confiabilidade pelo fato de as imagens terem sido capturadas por um sujeito participante dos eventos, enviada por meio do celular para a rede social e compartilhada em rede com milhões de usuários. Diante dessa irrefutável rede autoral, o governo egípcio admitiu a veracidade dos fatos figurados na fotografia da *Reuters*. Essa mudança no funcionamento da *auctoritas* indica que, no interior dessa nova forma de produção dos mecanismos digitais, há um deslocamento das tradicionais instituições do saber na validação da cultura. Assim, a legitimidade certifica ao sujeito o direito à palavra.

Um episódio recente evidencia a emergência de tais debates, em que um brasileiro chamado Eduardo Martins, com mais de 120 mil seguidores no *Instagram*, se dizia fotógrafo da Organização das Nações Unidas (ONU) em campos de refugiados sírios. Seus testemunhos vinham ricamente ilustrados por imagens de conflitos em Gaza, na Síria e outros locais de conflito. Entre uma foto e outra, descrevia seu dia a dia de maneira heróica: chegou a lamentar a morte de um amigo fotógrafo vitimado em ataque a bomba, em outra ocasião indicou que ajudou uma criança vítima de molotov, deu aulas de surf a crianças na palestina e muitas outras aventuras. Após longa investigação, uma matéria da agência de notícias BBC<sup>4</sup> apontou que na verdade Eduardo Martins não era quem dizia ser nem esteve onde dizia ter estado. As imagens que ele compartilhava pertenciam a outro fotógrafo e, a verdadeira autoria das fotos não podia ser rastreada por ferramentas de busca de imagens porque Eduardo burlava essas

ferramentas com pequenas alterações. Episódios como o descrito são cada vez mais frequentes na web e, associados à desinformação digital, constituem um dos principais desafios a serem superados na atualidade, segundo o próprio cientista que criou a web Tim Berners-Lee.

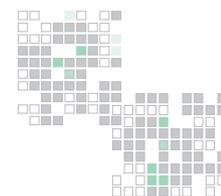
### Considerações

O *Instagram* oferece recursos para refinamento das fotografias realizadas pelo *smartphone*, tratadas pelo aplicativo e postadas em plataformas e redes sociais. Em nossas análises, observamos que seu uso não altera somente as práticas amadoras de produção de imagens; ao contrário, o uso do aplicativo está modificando as práticas de produção e circulação de imagens e textos, no campo do fotojornalismo, sendo cada vez mais utilizado por fotógrafos profissionais de agências de notícias e bancos de imagens, instalando nova estética para a produção fotográfica na imprensa.

Barbero (2009, p. 159) chegou a afirmar que, com o advento das redes, a comunicação passou a se tornar uma *chave de transformação*, como *esboço de uma nova democracia*. As redes sociais desempenham papel essencial em recentes conflitos políticos. O *Facebook* tem sido uma ferramenta fundamental na produção de conteúdos e na organização de protestos. Enquanto no Egito a revolução foi contada pelas mensagens de texto compartilhadas pelo *Twitter*, um movimento diferente ocorre no ativismo digital na Síria: o compartilhamento de imagens intensas e belas (re)constrói a narrativa da *Primavera Árabe* pelos olhos de seus participantes. Em sua maioria, são imagens capturadas por indivíduos que vivem a cena histórica, por meio de câmeras em aparelhos celulares, processadas, tratadas e divulgadas por meio do aplicativo *Instagram*.

Esta reflexão, decerto, não esgotou todas as possibilidades que o tema pode suscitar. Pelo contrário, incita novas inquietações que podem nortear debates futuros, tais como a necessidade

<sup>4</sup> Brazil surfing war photographer Eduardo Martins exposed as fake. *BBC News*. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/world-latin-america-41174069>



de se compreender os efeitos das transformações das tecnologias digitais sobre os direitos autorais, legitimidade e autenticidade nas imagens.

O modelo de negócios da mídia tradicional é pressionado por esse novo ecossistema. Os exem-

plos do ativismo digital revelam que a velocidade das reconfigurações sociais e o nomadismo do sujeito contemporâneo apontam para novas práticas na produção de imagens em uma nova ordem cultural, econômica e identitária.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHPARI, Z. *Why is Instagram so popular*. PCworld.com [Blog] 7 Abril 2012. Disponível em: [http://www.pcworld.com/article/253254/why\\_is\\_instagram\\_so\\_popular.html](http://www.pcworld.com/article/253254/why_is_instagram_so_popular.html)>. Acesso em 20 de ago. de 2017.

BAHIA, Juez. *Jornal, História e Técnica – As técnicas do jornalismo*. São Paulo: Ática, 1990.

BARBERO, Jesús Martin. Uma aventura epistemológica. MATRIZES. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da ECA-USP, Vol. 2, Nº2, 2009, p. 143-162.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1998 (1ª edição em francês: 1980).

BARTHES, Roland. *Retórica da imagem*. Em: O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 1984.

BUITONI, Dulcília. *Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.

CASTELLS, Manuel. *O poder da comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança: Movimentos sociais na era da Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1990.

GOMEZ, R. *Social photographers are the most creative—and Facebook knows this*. Lens Diaries [Blog] n.d. Disponível em: < [\[www.lensdiaries.com/photo-tips/social-photographers-are-the-most-creative-and-facebook-knows-this/\]\(http://www.lensdiaries.com/photo-tips/social-photographers-are-the-most-creative-and-facebook-knows-this/\)> . Acesso em 20 de ago. 2017.

MANOVICH, Lev. Instagram and Contemporary image \[online\]. Cultural Analytics Lab in the Qualcomm Institute. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/tag:Book> Acesso em 20 de Set. De 2017.

MUSCAT, F. \*Why Facebook bought Instagram\*. WSI Adcademy \[online\] 27 April. Disponível em: <http://www.wsiacademy.com/why-facebook-bought-instagram/>. Acesso em 20 de ago. de 2017.

RODRIGUES, A. \*Comunicação e Cultura\*. A experiência cultural na era da informação. Lisboa: Presença, 1994.

SOUSA, Jorge Pedro. \*Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental\*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e UNOESC, 2000.

\\_\\_\\_\\_\\_. \*Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa\*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

VALENCISE-GREGOLIN, M. \*Mobilidade e cultura participativa: transformações da ação social contemporânea\*. 2012, 220 páginas. Tese \(Doutorado em Artes Visuais\) – Universidade Estadual de Campinas.](http://</a></p></div><div data-bbox=)

