

Agora somos imagens: fotografia e a hibridização entre humanos e telas

Now we are images: photography and the hybridization between humans and screens

Wagner Souza e Silva¹, Carolina Vilaverde Ruta Lopes²

1 Professor do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: wasosi@gmail.com.

2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: carol.vilaverde@gmail.com.

Resumo

A permeabilidade social da fotografia vem sendo propulsionada pelas câmeras conectadas nas dinâmicas das redes, evidenciando um fenômeno contemporâneo baseado em uma intensa sinergia entre imagem, tecnologia e subjetividade. Para subsidiar o debate sobre esse cenário, este artigo pretende desenvolver uma triangulação teórica entre Vilém Flusser, Bruno Latour e Régis Debray, propondo estabelecer caminhos interpretativos para o atual universo de produção e circulação da fotografia que, se entendida como tecnoimagem, também representa um ponto de apoio para pensarmos o papel da tecnologia como mediadora de identidades e relações sociais.

Palavras-chave

Fotografia, redes sociais, subjetividade.

Abstract

The social permeability of photography has been propelled by the cameras connected to the dynamics of social media, evidencing a contemporary phenomenon based on an intense synergy between image, technology and subjectivity. To support the debate on this scenario, this article intends to develop a theoretical triangulation between Vilém Flusser (2008), Bruno Latour (1994) and Régis Debray (1994), proposing to establish interpretative paths for the current universe of photographic production and circulation understood as technoimage, which also represents a point of support for thinking about the role of technology in mediating identities and social relations.

Keywords

Photography, social media, subjectivity.

Com a crescente ascensão dos *smartphones* e das redes sociais, a presença da fotografia na vida cotidiana vem sendo cada vez mais redimensionada, avançando para além de uma prática já consolidada de registros voltados para a preservação da memória ou celebração de eventos significativos de nossas histórias: hoje, a prática da fotografia, facilitada por esses novos dispositivos, parece reconfigurar a participação da imagem na vida de seus usuários, fazendo dessa técnica uma parceira para fruir experiências cotidianas de toda sorte, em que imagens e sujeitos equiparam-se na edificação de narrativas de construção de identidades.

Assim, seja pelo uso recorrente de selfies ou pequenas histórias efêmeras da vida banal, as imagens que circulam nas redes sociais não só reforçam o potencial da fotografia para a comunicação – observando-se, sobretudo, que o compartilhamento vem se tornando tão ou mais importante que o registro fotográfico –, como também demonstram que ações e práticas do cotidiano passam a depender crescentemente de um jogo simbólico intermediado pelas imagens técnicas que circulam nas pequenas telas dos *gadgets* conectados. Está em curso, portanto, evidenciado pela fotografia nas redes sociais, um processo de hibridização entre sujeitos e imagens técnicas que, em outros termos, é também uma negociação constante entre sujeitos e objetos tecnológicos.

É a partir dessa premissa que este artigo pretende explorar os autores Vilém Flusser (2008), Bruno Latour (1994) e Régis Debray (1994): os dois primeiros analisam, cada um a seu modo, a relação entre humanos e não humanos (ou, sob outra perspectiva, entre sujeitos e objetos), e ambos pretendem investigar uma nova forma de consciência que resultaria em uma nova maneira de compreender as conexões entre humanidade e máquinas; já a contribuição de Debray baseia-se em suas proposições acerca de uma história do olhar no Ocidente, evidenciando estágios e aspectos de nossa relação com as imagens, permitindo realçar, na atualidade, esta hipótese de hibridização entre sujeitos e as imagens produzidas pelas tecnologias contemporâneas.

Fotografia: imagem técnica, imagem híbrida

De forma resumida, na hipótese apresentada por Latour (1994) no ensaio *Jamais fomos modernos*, a modernidade seria designada por dois conjuntos de práticas distintas: *tradução* e *purificação*. O primeiro trata da criação e proliferação de híbridos, misturas entre cultura e natureza, ou seja, formação de redes relacionais entre humanos e não humanos. O segundo trata da separação absoluta de duas categorias ontológicas, os humanos e os não humanos, ou seja, da distinção cabal entre sujeitos e objetos. Para que o projeto moderno se realizasse, seria preciso que as duas operações ocorressem simultaneamente, porém completamente isoladas uma da outra, mantendo assim sua eficácia (LATOUR, 1994, p. 15-17).

Latour desenvolve sua argumentação a partir do embate entre Robert Boyle e Thomas Hobbes no século XVII, relacionando-os com o que chama de Constituição moderna – uma série de definições a respeito do acordo comum da modernidade acerca das relações entre humanos e não humanos. Para o francês, os dois pensadores teriam ajudado a elaborar o que entendemos como a racionalidade moderna a partir da repartição entre os poderes científicos e políticos, representados de um lado por Boyle e a definição de seus objetos científicos e de outro por Hobbes e a definição de seus sujeitos políticos (LATOUR, 1994, p. 19-25).

O ponto que nos interessa da perspectiva latouriana sobre a Constituição é o reconhecimento de que, apesar de o projeto moderno ser comumente associado a um protagonismo da humanidade diante da natureza, é preciso também valorizar devidamente o simultâneo nascimento dos não humanos neste período, que culmina na convivência com os objetos como os conhecemos hoje. Segundo a racionalidade dos modernos, porém, estes objetos da ciência não poderiam jamais ser equiparados aos sujeitos de direito. As duas esferas que foram postuladas, de forma alguma, poderiam intervir uma na outra: ciência e política, natureza e cultura, inumanos e humanos. Entretanto, essa repartição teórica permitiu justamente o contrário e, na prática, as duas esferas misturaram-se cada vez mais.

A ciência moderna é um dos exemplos descritos por Latour. Embora ela seja fundamentada em critérios de isenção e objetividade, não deixa de ser também construção humana a partir de experimentos em laboratórios (e não necessariamente a partir da natureza em si). É possível entrever um caráter subjetivo na construção dos valores científicos, mas estes nunca poderiam ser admitidos, já que os objetos da ciência têm sido utilizados para refutar os humanos, seguindo a Constituição, a partir de sua objetividade em relação aos fatos, escondendo assim qualquer vestígio da interpretação pelo homem (LATOUR, 1994, p. 33-34).

A partir do momento em que o fluxo entre os dois conjuntos se torna evidente, Latour reconhece o paradoxo da modernidade: a purificação (separação radical entre sujeitos e objetos) é o que permite a proliferação dos híbridos. Em poucas palavras, “quanto mais nos proibimos de pensar os híbridos, mais seu cruzamento se torna possível” (LATOUR, 1994, p. 17). Ao realizar o exercício teórico de olhar para o passado, Latour foi capaz de apontar que a proliferação dos híbridos, simultânea à separação entre sujeitos e objetos, foi um processo paradoxal contínuo. E, portanto, ao constatar que a base dos ideais modernos jamais havia sido plenamente realizada, seria preciso mais do que pensar um fim da modernidade, como fazem outros pensadores, mas repensar a sua própria existência, o que provoca a questão “será que jamais fomos modernos?”.

Esta paradoxal tentativa de repartição entre sujeitos e objetos se apresenta também na gênese da fotografia. Com a técnica fotográfica, surgida em meados do século XIX, pela primeira vez a mão não era o principal instrumento da arte. Em uma época de grandes transformações na percepção de espaço e tempo, a origem da fotografia está relacionada ao próprio projeto moderno de uma sociedade industrial, que opunha o ideal de objetividade dos aparelhos e a subjetividade dos humanos que os operam. Ela surge como uma nova modalidade tecnológica, mas, para além disso, também como uma nova forma de visibilidade adequada à sociedade industrial que despontava.

As imagens fotográficas, herdeiras diretas do Renascimento – quando dispositivos técnicos foram inventados especificamente para atender à demanda dos artistas que partiam do conhecimento científico para perseguir o realismo e a verossimilhança em suas obras –, ainda reproduzem certas características da época, como o uso da perspectiva para reproduzir a coerência espacial da cena captada e o discurso da primazia da objetividade. Esta busca por imagens objetivas pode ser compreendida como “um empenho no sentido de colocar fora do homem a produção de imagens e livrá-la do peso deformante das imagens interiores” (MACHADO, 2002, p. 226).

A essência das fotografias consistiria, portanto, na objetividade enaltecida pelo Renascimento italiano e empregada no recalque automático da realidade por meio da máquina, o que resultaria na imagem mais exata e fiel possível do objeto retratado. Isso significa dizer que ela estaria essencialmente imune à influência do homem por trás do aparelho, já que seria fruto direto do mundo concreto e não da imaginação humana. A fotografia ganha autoridade e credibilidade a partir do registro de suas lentes “objetivas”, como descreve o crítico de cinema André Bazin:

Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. (BAZIN, 1983, p. 124)

No entanto, a ideia de que as fotografias são representações independentes da intervenção humana seria fortemente contestada. Para Vilém Flusser (2002, 2008), há uma diferença crucial entre as imagens tradicionais, que partiriam do mundo concreto para o abstrato por meio da mão do artista, e as imagens técnicas (ou tecnoimagens), inauguradas pela fotografia, que sairiam do universo abstrato dos pontos para chegar à formação da superfície imagética por meio da máquina, ou seja, partindo do abstrato ao concreto. Os dois tipos de imagens

seriam completamente opostos e o caráter abstrato da origem da tecnoimagem a impediria de ser, de fato, uma representação extraída diretamente da realidade (FLUSSER, 2008, p. 23-30). Ela seria, na verdade, construção tanto da visão do homem quanto das possibilidades programadas no aparelho, como nos processos híbridos descritos por Latour.

Mergulhando na superfície tecnoimagética

A partir dos escritos de Vilém Flusser, estaríamos diante de outro processo conflituoso, um problema também relativo à distância entre homem e objeto. De acordo com o filósofo, confrontaríamos o surgimento de uma nova sociedade utópica, emersa de uma revolução da informação em que os cidadãos obtêm referências não mais a partir de textos lineares, mas de superfícies construídas com pontos, as imagens técnicas. A diferença é crucial se olharmos sob a perspectiva latouriana: se os textos pertencem à tradição da modernidade e exaltam a capacidade intelectual do sujeito, as tecnoimagens rompem com este paradigma e elevam os objetos-máquinas a outro patamar de relevância.

Flusser aponta que, no entanto, para compreender as tecnoimagens é preciso observá-las superficialmente, ignorando sua constituição técnica. Na sociedade observada pelo autor, os discursos científicos são desprezados pelo cidadão comum, apesar de constituírem a base para o desenvolvimento tecnológico que permite a disseminação dos objetos que o cercam. Estaríamos diante novamente do paradoxo entre os dois conjuntos indicados por Latour como formativos da modernidade. Embora as imagens técnicas tornem-se possíveis graças ao progresso da ciência, elas “escondem e ocultam o cálculo (e, em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que as produziram” (FLUSSER, 2008, p. 29), naturalizando processos tecnológicos e mascarando sua influência social. Ou seja, todo o avanço que permite criar e disseminar os aparelhos acaba desconsiderado, e o interior invisível das máquinas complexas não se torna relevante para o entendimento do mundo socializado por imagens.

Ora, a nova superficialidade desiste da tarefa de elucidar a pretidão das caixas; ela relega, com leve desprezo, a tarefa aos físicos e técnicos que inventaram e fabricaram os aparelhos. A nova superficialidade se interessa pelo input e output das caixas pretas, se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber as imagens. (FLUSSER, 2008, p. 43)

Conforme as tecnologias e, conseqüentemente, as tecnoimagens evoluem, no entanto, o processo de ocultamento torna-se cada vez mais difícil e a impossibilidade de tal ruptura total é observada pelos dois autores, tanto Latour quanto Flusser. Ambos questionam se seria possível esvaziar a experiência concreta do sujeito desta noção de que processos híbridos ocorrem o tempo todo ao seu redor. Como o fluxo de tecnoimagens a que estamos submetidos todos os dias nos aproxima do entendimento de que ciência e política não constituem esferas totalmente desassociadas? O quanto a fotografia na sociedade contemporânea nos auxilia a enxergar os dois processos simultâneos que compõem a modernidade?

Para descrever o caminho que culmina nesta percepção, Flusser propõe um modelo fenomenológico da história da cultura, conhecido como a escalada da abstração, formada por quatro etapas descritivas do afastamento do homem em relação ao mundo concreto, a saber: primeiro passo, o da manipulação (homem "segura" o mundo); segundo passo, o da imaginação (imagens tradicionais); terceiro passo, o da conceituação (escrita); o quarto passo, o do cálculo (imagens técnicas) (FLUSSER, 2008, p. 15-22). Nos interessa especificamente o último passo, aqui nomeado como "*cálculo*". Depois de tornar-se sujeito no mundo por meio da manipulação dos objetos (passo 1), da imaginação de contextos (passo 2) e da explicação por conceitos (passo 3), chegamos na contemporaneidade do homem tateador, aquele que aperta teclas com as pontas dos dedos para criar, por meio da computação de dados numéricos, as tecnoimagens.

O quarto gesto da escalada da abstração seria então composto por duas fases: na primeira, aparelhos são inventados e programados por cientistas para, em seguida, serem utilizados pelos produtores de imagens – que tentam subverter

os aparelhos, atuando contra as programações da máquina (notadamente, no caso da fotografia, por artistas e fotógrafos experimentais). Acreditamos que o duplo procedimento do gesto produtor das tecnoimagens, apresentado como ato de programação e desprogramação, pode ser relacionado ao duplo processo explicitado por Latour no tópico anterior.

Condensar elementos pontuais e caóticos do universo zerodimensional (descoberta possível com os desdobramentos da ciência) até formar superfícies visualizáveis constitui gesto impossível para mãos, olhos ou dedos humanos. Logo, para traçar este caminho da profundidade estrutural à superficialidade, o homem dá um quarto passo rumo à abstração e se põe a construir aparelhos capazes de resolver o problema, de imaginar para os humanos o que não são capazes, concebendo de maneira automática a junção dos tais pontos. As tecnoimagens seriam, portanto, bem resumidas por Flusser (2008, p. 24) como as “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis”.

O “desprezo pela pretidão das caixas” reflete de forma precisa o processo de purificação descrito por Latour: o ocultamento da técnica, a separação necessária entre o mundo dos objetos e dos sujeitos, dos discursos da técnica e da ciência (“eles”) dos discursos do mundo social (“nós”). Esconder a programação do aparelho pelo homem seria o velamento dos rastros de subjetividade que insistem em se fazer presentes na edificação das tecnologias que hoje temos, por exemplo, a serviço de nossas trocas simbólicas por intermédio das tecnoimagens. Assim, o gesto produtor de imagens técnicas revelaria um alinhamento horizontal entre máquina e homem, pronunciando uma possível simetria na relação entre humanos e inumanos, os híbridos defendidos por Latour.

Não se trata, enfim, de predizer um possível domínio das máquinas sobre os humanos (ou de defender o exato oposto), mas de apontar que as duas esferas estão em constante jogo de tensão e, portanto, negociação: tanto os sujeitos determinam possibilidades aos objetos quanto estes influenciam a longo prazo nas escolhas que apresentam-se possíveis aos humanos. No caso das tecnoimagens compartilhadas nas redes sociais, um exemplo sensível

desta troca entre o uso pessoal e íntimo da fotografia (subjetivo, humano) e o desenvolvimento de tecnologias (objetivo, inumano) seria pensarmos em como a popularização das selfies motivou a estruturação das câmeras frontais em *smartphones*, reforçando a ideia de um tensionamento constante desta simetria entre sujeitos e objetos.

Agora somos imagens

Se observada a permeabilidade social das imagens técnicas em nosso cotidiano, qualquer tentativa de se distanciar sujeitos e máquinas parece impossível quando tratamos da fotografia. Se antes a simetria entre humano e não humano poderia ser questionada por uma racionalidade moderna que a determinou muito mais como um produto objetivo a serviço da ciência do que um artefato político (sobretudo durante quase todo o seu primeiro centenário), hoje, com a acessibilidade propulsionada pelos objetos tecnológicos mais recentes, vemos esse hibridismo acentuado pela sua predisposição à circulação e ao diálogo nos sistemas de comunicação em rede.

Realizar imagens deixa de ser apenas produzir representações do mundo objetificado, o mundo concreto, e passa a ser um gesto concretizador de imagens mais endógenas, a serviço de uma subjetividade, do que exógenas, a serviço de uma objetividade: com as imagens técnicas circulando pelas telas, passamos a reconhecer a imaginação como um processo de projeção e extroversão. Uma fotografia, ainda que seja um objeto (superfície) fruto de outro objeto (a câmera), e apesar de operar a partir de possibilidades programadas (tal como nos alerta Flusser), é um acontecimento investido de subjetividades projetadas. Não somente no caso dos retratos, autorretratos e selfies – em que a personificação é imediatamente objetificada, mas também nas imagens diversas produzidas a partir do gesto de fotografar: da captura de cenas do mundo passamos à construção de mundos encenados que reforçam a fotografia e a imagem técnica em geral (do vídeo, cinema e imagens de síntese) como um fundamental mecanismo mediador entre nossas identidades e círculos sociais.

Há de se ultrapassar, portanto, o caráter meramente representativo que é comumente, facilmente e imediatamente atribuído à imagem, de forma a permitir, tal como teria dito Flusser, viver as possibilidades imaginativas que a superficialidade nos dá: as formas de criação e fabricação de tecnoimagens devem transcender aquele horizonte imaginativo balizado e julgado pela distinção entre o real e o ficcional, ou ainda mais radicalmente, entre o que é “verdadeiro” e “falso” (FLUSSER, 2008, p. 27). Torna-se necessário, portanto, a revisão de como olhamos para estas imagens.

Régis Debray, ao propor a partilha da história do olhar no ocidente em três grandes eras (ou idades), define a era atual, inaugurada com a TV em cores, como a era do *visual* (DEBRAY, 1994, p. 205-234). De imediato, ao revelar que a tendência patológica desta era contemporânea seria a esquizofrenia, que poderíamos, grosso modo, definir como a incapacidade de discernimento entre o que é real ou não, Debray não deixa de reconhecer as possibilidades imaginativas da sociedade tecnoimagética. Ainda que, em sua argumentação, este fator comportamental tenha sido pejorativamente colocado como uma doença, há ali o reconhecimento do peso que as imagens passaram a ter no cotidiano, o que podemos, portanto, também interpretar como um certo alargamento do ambiente imaginativo.

A *esquizofrenia* da era do *visual* sucederia a *obsessão* da era da *arte*, o regime do olhar que surgiu após a imprensa de Gutemberg, que, por sua vez, sucedeu a *paranoia* da era do ídolo, regime do olhar atribuído ao período entre o surgimento da escrita e a imprensa, afirma Debray (1994, p. 211). Tais tendências patológicas atribuídas às três eras são importantes fatores para se fazer notar a evolução do olhar na relação entre o homem e a imagem.

No ídolo (que, em termos de periodização histórica, abrangeria a Idade Antiga e Idade Média), a imagem era presença transcendente, divina, soberana: a imagem olhava e vigiava o sujeito (paranoia). Na era da *arte* (que abrange a Idade Moderna e parte da Idade Contemporânea, período a partir do século XV), era o sujeito quem contemplava a imagem, esta que passaria de funções míticas e divinas a funções mais cientificamente objetivas (Renascimento e a perspectiva

artificial como uma sistematização do ver) dentro de um movimento de afirmação do homem perante à natureza (obsessão). Nessas duas eras que antecedem a era do *visual*, a relação entre sujeito e imagem era nitidamente bipolarizada: na primeira, a imagem olhava o homem; na segunda, o homem olhava a imagem. Hoje, nesta era da comunicação intensificada pelos dispositivos e suas telas, essa bipolaridade diminui drasticamente, sobretudo neste momento em que uma realidade tecnológica facilitadora da produção e circulação tecnoimagética está em curso.

Daí a sugestão da hibridização entre sujeitos e telas; em outras palavras, nesta dita era do *visual* em que vivemos, homem e imagem são equivalentes: “o homem não a vê, não é visto por ela: está nela” (BARROS, 2009). E se observarmos os pontos de virada dos períodos propostos por Debray e notarmos que o fenômeno da difusão é um fator decisivo – lembremo-nos, a imprensa (do ídolo para a *arte*), e a TV em cores (da *arte* para o *visual*) –, devemos supor que a intensificação da difusão promovida pelas redes tende a evidenciar ainda mais a aproximação entre sujeitos e imagens. Como bem observa Barros:

hoje, não são necessárias grandes cerimônias para se tirarem fotografias: a máquina fotográfica está muitas vezes ao alcance da mão, embutida no celular. Tal prontidão permanente propicia o registro abundante das banalidades diárias de tal modo que suas imagens não necessariamente jogam esse cotidiano na atemporalidade [...] mas, pelo contrário, inscrevem esse cotidiano na temporalidade histórica, asseguram que esse tempo está realmente acontecendo. Regime visual, para existirmos precisamos estar na imagem. (BARROS, 2009, p. 3)

Além disso, devemos notar que, em sua proposta de periodização, a fotografia surge na era da *arte*, período balizado pelo autor como sendo aquele entre a arte acadêmica do Renascimento, no século XV, e grande parte das vanguardas modernas do século XX. Tal como Latour questiona a consciência em torno da Constituição moderna, Debray questiona a modernidade das artes de vanguarda no início do século XX, visto que, na sua proposta, a ruptura só viria a ocorrer já próximo às décadas finais, com a universalização da TV em cor (que surgiu comercialmente na década de 1950, mas que se instalou

de maneira planetária na década de 1970, tal como, por exemplo, ocorreu no caso do Brasil).

Dessa forma, Debray (1994) abre espaço para também pensarmos na possibilidade de que a modernidade da imagem, supostamente conquistada – sobretudo nas artes, por intermédio da fotografia e de movimentos vanguardistas –, na verdade, ainda reverberava as mesmas motivações, indagações e sensações oriundas do regime anterior, o do *ídolo*. Se, tal como Latour (1994, p. 38-39) denuncia, a racionalidade moderna tivesse erroneamente acreditado na negação de Deus na construção social (política) e natural (ciência), no universo das imagens, esta presença divina ainda permaneceria; dito de outra forma: a *obsessão* de um homem que se denominava moderno, e que buscava estar livre do divino e, ao mesmo tempo, imponente perante à natureza, era oriunda da *paranoia* cultivada junto às imagens medievais e antigas.

Portanto, ainda que se atribua à imagem técnica um estatuto moderno – tendo em vista não só o seu surgimento no século XIX em meio a um clímax tecnológico de evolução tecnocientífica, mas também sua consagração pelo cinema e mídias de massa no início do século XX, além de sua decisiva influência no caminhar das artes figurativas –, podemos supor, a partir de Debray, que seu potencial disruptivo só seria revelado de fato a partir do momento em que sua circulação eletrônica fosse devidamente concretizada, de forma a garantir sua instrumentalização não mais somente como um objeto decalcado do mundo, mas como algo híbrido, investido de subjetividade.

Considerações finais

A partir do pensamento de Bruno Latour (1994), Vilém Flusser (2002, 2008) e Régis Debray (1994), pretendemos ter estabelecido as bases teóricas para fundamentar nossa hipótese de que a fotografia, imersa na atual dinâmica de produção e circulação das redes sociais, atua como notável mediadora das relações entre indivíduo e sociedade. De certa forma, a fotografia na contemporaneidade se afasta de seus propósitos documentais de origem e ganha novas dimensões,

tornando-se significativo exemplo da hibridização entre homens e máquinas ao explicitar processos horizontais de construção da identidade entre sujeitos e imagens técnicas.

Por suas características de tecnoimagem, torna-se expressão ímpar do jogo simbólico que circula atualmente nas telas dos *gadgets* conectados. O ocultamento da técnica permanece, mas o resultado do trabalho realizado em parceria com o aparelho não é imagem exteriorizada, é a imagem de si mesmo, trata-se do indivíduo e de suas imagens cotidianas. Passamos a viver na superfície, como provoca Flusser, porque vivemos nas imagens. De fato, isso ocorre pois é nela que o homem pode tecnologicamente se reconhecer. Quando os bits se reúnem para formar rostos humanos, quando o aparelho torna-se literalmente espelho, a hibridização entre máquina e homem torna-se fenômeno explícito, pois sou humano aqui, mas agora também lá, na imagem projetada.

Ao nos oferecer referência visual para este processo, a fotografia apresenta-se como estudo de caso fundamental para entendermos as novas relações estabelecidas, explicitando a produção e circulação híbrida do pensamento hoje por meio dos *smartphones*, principalmente por termos em vista o quanto estes aparelhos foram introduzidos como elementos essenciais de nossas vidas e o quanto têm se tornado cada vez mais invasivos nas atividades básicas do dia a dia.

Se a tecnoimagem é resultado do projeto moderno de separação entre sujeitos e objetos, ela também se torna agente de transformação das relações sociais e pode ser compreendida como interlocutora entre a subjetividade e a coletivo. As imagens passam a operar, portanto, como marcadores sociais de experiências realizadas: os registros fotográficos compartilhados em redes valem como *tokens* de vivências, que ao longo do tempo determinam parte substancial da identidade do sujeito. Aquilo que foi registrado e compartilhado socialmente – sejam imagens de viagens, de compras, de alimentos, de trabalhos – compõe narrativas significativas da construção identitária do indivíduo perante os grupos sociais. Não basta ter viajado a determinado local, é preciso hoje ter o registro em redes sociais ou socialmente não se saiu do lugar. Para que a experiência

seja validada por seus pares, é preciso mais do que vivê-la, é necessário capturá-la em instante fotográfico e apresentar este *frame* ao mundo. Somos estes instantes. Quando pensamos na profissão contemporânea “influenciador digital”, por exemplo, enxergamos este processo levado ao seu extremo. Pessoas comuns que tornam a existência por meio de imagens o próprio fim a ser alcançado.

Por que agora somos imagens? Por sermos homens tateadores que produzem imagens; por sermos participantes da era do visual; estamos na imagem, nem diante, nem abaixo ou acima, a vivemos. Se é verdade que jamais fomos modernos, visto que o projeto de modernidade forjado pela separação entre o mundo natural e o mundo cultural nunca foi possível de fato, agora, ao nos “assumirmos como imagens”, estaríamos mais aptos a captar a nossa inevitável condição existencial híbrida?

Para Latour (1994, p. 40), o “ponto essencial da Constituição moderna é tornar invisível, impensável e irrepresentável o trabalho de mediação que constrói os híbridos”. Em um universo de comunicação intensa nas telas em que dispositivos, imagens e redes se entrelaçam para construir relações sociais, a ilusão moderna de separação entre humanos e não humanos parece encontrar um ambiente que a substitua pela conscientização da simetria entre os regimes político (sujeitos) e científico (os objetos), tornando, enfim, visível, pensável e representável aquilo que sempre se buscou negar.

Referências

BARROS, A. T. M. P. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia – relato de pesquisa. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: Intercom, 2009. p. 1-14. Disponível em: <https://bit.ly/2uNKOf8>. Acesso em: 12 jun. 2018.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. *In: XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema: antologia.* Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 128-128.

DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.* Petrópolis: Vozes, 1994.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.* São Paulo: Annablume, 2008.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos.* São Paulo: Editora 34, 1994.

MACHADO, A. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. *In: MACHADO, A. Pré-cinemas e pós-cinemas.* 2. ed. Campinas: Papius, 2002. p. 220-234.

submetido em: 12 jun. 2018 | aprovado em: 29 nov. 2018