

## **Tecnomapas: O Aparelho como Lápis, a Fotografia como Lugar<sup>1</sup>**

Débora KLEMPOUS<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### **RESUMO**

Desenhar com uma câmera, criando lugares, traçando trajetórias sobre mapas e questionando mapas hegemônicos. A partir do ato de desenhar como movimento exploratório do mundo, que é aberto e improvisado, na concepção de Tim Ingold (2012; 2015), buscamos compreender a fotografia não na sua fixidez, como resultado de um gesto, mas o próprio gesto em si, o que o precede e o que o sucede. Para tal, recorreremos ao complexo aparelho-operador de Flusser (1985) e à noção de câmera "encorporada" de Grimshaw e Ravetz (2021). Finalmente, compreendemos o ato de fotografar como habitação do espaço e a possibilidade de construção de novos mapas a partir de dispositivos de mídia locativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** território; mapa; tecnoimagem; geolocalização; fotografia.

### **INTRODUÇÃO**

Partimos da proposta de uma antropologia gráfica, de Tim Ingold (2012; 2015), fundamentada no fazer aberto e improvisatório, engajando-se no ambiente como forma de perceber o mundo. Para ele, desenhar é um modo de engajar-se literal e metaforicamente no mundo por meio do corpo, gerando uma linha que mapeia uma jornada.

Esse artigo busca explicar sobre o território ao mesmo tempo contestado e construído por esse movimento de vagar, partindo do princípio de que o território é caracterizado mais pela forma como é usado do que por suas fronteiras fixas controladas por um Estado (SANTOS, 1996) e que as ações humanas produzem espaço e são produzidas por ele. Também discorre sobre intervenções nos mapas virtuais produzidas por esse movimento, utilizando o Sistema de Posicionamento Global (GPS) e sobre a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP, e-mail: deboraklempous@usp.br.

---

possibilidade de se desenhar com uma câmera fotográfica, criando lugares habitados dentro desse território.

Buscamos subverter a compreensão de Ingold (2015) de que a câmera fotográfica fixa e emoldura momentos - em oposição ao desenho, entendido como fluxo de um movimento aberto - jogando luz sobre o ato de fotografar como gerador de linhas, enquanto rastros de uma existência, a partir da criação dos binômios aparelho-operador (Flusser, 1985) e corpo-câmera (GRIMSHAW; RAVETZ, 2021).

Essas fotografias produzidas em um movimento de peregrinação, portanto, criariam lugares, em vez de representá-los, compreendidos como entrelaçamentos de linhas: os nós, que são fluidos como o são as linhas por eles compostos. Esses rastros de trajetórias em movimento, e o entendimento da fotografia também como um rastro, tecem um mapa, como uma tela de bordado. Se os lugares são desenhados com o recurso de aparelhos fotográficos, como delinear-los utilizando dispositivos móveis de geolocalização, a fim de criar tecnomapas?

## **AO LONGO DE LINHAS A VIDA ACONTECE**

Em 1949, um ato, que Fisher (2011) chama de vandalismo político, perversamente remanescente da técnica *taking a line for a walk* do pintor e desenhista Paul Klee, dividiu Jerusalém em Leste e Oeste, redesenhando literal e simbolicamente o mapa da região, na busca por refletir uma nova distribuição de poder. Nesse momento, recém-declarado o cessar fogo entre árabes e sionistas, por meio de um acordo entre Moshe Dayan, comandante das forças israelenses, e Abdullah al-Tall, representando a Legião Árabe, foram desenhadas por eles duas linhas sobre o mapa da Palestina: uma com giz de cera verde, a linha israelense; outra vermelha, a linha árabe.

Os desenhos das linhas no papel mediam entre 3 a 4 milímetros de largura, o que, sobre um mapa de escala 1:20000, correspondia a faixas de terra com 60 a 80 metros de largura. A quem pertencia a largura das linhas?

A questão foi lançada pelo cientista político Meron Benvenisti no livro Cidade de Pedra e abre o vídeo-performance *The Green Line*, do artista belga Francis Alÿs, realizado em junho de 2004 em Jerusalém - repetindo a mesma ação feita na cidade de São Paulo, em 1995, de caminhar deixando um rastro de tinta atrás de si.

---

O vídeo-performance *The Green Line* inicia-se com o artista fazendo um furo em uma lata com tinta verde, a qual ele carrega consigo ao longo de um trajeto percorrido a pé para recriar a linha verde desenhada no mapa com giz de cera. Foram 58 litros de tinta verde entornados por 24 km, percorridos em dois dias, desenhando uma trajetória que questiona os limites das margens tanto real quanto imaginada do território. Na sequência, o vídeo documentando a ação foi apresentado para alguns convidados, cujos comentários foram gravados em áudio e sobrepostos posteriormente como narrações do vídeo.

Para Fisher (2011), *The Green Line* é um trabalho artístico manifestamente político. Alÿs não só torna visível a linha imaginária que separa territórios em disputa como também a habita, a partir da concepção de Ingold (2015) de que é caminhando como peregrinos que os seres humanos habitam a terra, isto é, as vidas são vividas não dentro de lugares, como círculos fechados, mas através de, em torno de, para e de lugares.

Enquanto caminha, Alÿs habita fronteiras, constrói uma linha que não separa, mas cria um novo território - as linhas desenhadas no chão como rastros da sua existência corporificada nesse movimento de perambulação. Para Ingold (20015, p. 219), a existência não é situada, mas "situante", ela "desdobra-se não em lugares, mas ao longo de caminhos". Os lugares são delineados pelo movimento e a habitação é linear, oposta à ideia de confinamento.

Um mundo de movimento é um mundo narrativo, feito de relações, de histórias (em oposição a um mundo de classificação), pois estando as coisas em constante mobilidade, são elas as suas próprias histórias, "identificadas não por atributos fixos, mas pelas suas trajetórias em movimento em um campo de relações em desdobramento" (INGOLD, 2015, p. 236).

Bourdieu (1998) concorda que uma trajetória de vida é feita de relações, mas questiona a compreensão da vida como uma trajetória linear, um caminho trilhado ininterruptamente, porque isso seria aceitar a compreensão de história como sucessão de acontecimentos cronológicos, como se a vida fosse um conjunto coerente e orientado dentro de uma ordem lógica. Nesse sentido, Bourdieu entende uma trajetória linear como sequência de pontos - acontecimentos, etapas -, marcada por relações de subordinação e influência, dentro de uma estrutura de poder, mas também pontuada por "autonomias intelectuais relativas" (apud SCHWARCZ, 2013, p. 57). Schwarck (2013, p. 71) sugere a ideia de itinerário no lugar de biografia, a fim de destacar esse caráter relacional, de que

---

"não há indivíduo fora de seu tempo, assim como não há sujeito totalmente enjaulado por seu contexto".

Para Ingold, a vida acontece ao longo das linhas, já que a linha é um ponto em movimento - o que traz uma ideia de constância, criticada por Bourdieu na compreensão da vida, mas também fluida e aberta. Como o ato de desenhar.

A caminhada de Alÿs desenha uma longa linha em que ele habita ao mesmo tempo em que a cria. Os soldados que observam passivamente, as crianças que brincam, os comerciantes e transeuntes em geral, todos também desenharam conjuntos de linhas com suas existências, cheios de nós e pontas soltas (INGOLD, 2015), tecendo uma grande malha não-visível, como o é a linha verde. Entretanto, visível somente no seu ao longo, documentada pela câmera de vídeo, que acompanhou a performance sempre do mesmo ângulo perpendicular ao chão. Não é possível ver a linha na sua totalidade, intervindo no mapa.

O recurso do Sistema de Posicionamento Global (GPS) permitiu criar desenhos em larga escala por meio de uma rota pré-planejada ou não, com o método conhecido como *GPS Drawing*, que utiliza mídias locativas e mapas interativos no fazer artístico/político (FIORELLI, 2009).

De origem militar, o GPS é um sistema constituído por uma rede de satélites que orbitam ao redor da Terra em posições estratégicas, e por receptores no solo, que calculam as distâncias com os satélites, permitindo aferir dados como latitude e longitude. Os modelos mais recentes de aparelhos celulares têm essa ferramenta acoplada, o que popularizou o seu uso.

Como uma grande tela de bordado, os pontos são percorridos, criando formas. Porém, ao invés de tela, temos a paisagem como suporte. A visualização do desenho é feita graças aos satélites de telecomunicação e a dispositivos de leitura digitais ou o meio web (FIORELLI, 2009, p. 999).

Os primeiros artistas a criarem esse tipo de desenho e a cunharem o termo *GPS Drawing* foram os ingleses Jeremy Wood e Hugh Pryor no início dos anos 2000. As criações da dupla vão desde linhas geradas espontaneamente pelo galopar de um cavalo, por cachorros perseguindo uma bola de tênis e por cortadores de grama; a planejadas e executadas, como a frase *It is not down in any map; true places never are*, citação do romance *Moby Dick* de Herman Melville, desenhada ao longo de dois meridianos que cortam Londres - ou duas linhas arbitrárias, segundo a apresentação de Wood sobre a obra

---

*Meridians*. A frase foi escrita durante um período de 3 meses, a partir de janeiro de 2005, e a distância total percorrida para fazer o desenho foi cerca de 738 km.

Para Santaella (2008, p. 130), a convergência de dispositivos móveis com o GPS, por meio de interfaces gráficas interativas, expandiu o potencial dessas tecnologias midiáticas, proporcionando a comunicação e interação entre pessoas em movimento e introduzindo a "consciência do contexto". Independentemente da forma que assume o corpo virtual, sempre haverá um corpo biológico a ele atado, onde está arraigada a consciência.

Existe, no *GPS Drawing*, um envolvimento dos participantes com os espaços, cuja forma visível é a constituição de um lugar, uma imagem, um desenho. Se, para Ingold (2015), a caminhada é o modo fundamental como os seres humanos habitam a terra e esses caminhos deixam trilhas, os lugares seriam entrelaçamentos dessas linhas: os nós. Assim, desenhar, para ele, não é sobre enquadrar, mas entrelaçar. É sobre criar lugares em vez de representá-los.

## IMAGEM E TECNOIMAGEM

Para Didi-Huberman (2006 apud SAMAIN, 2012, p. 22),

a imagem deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho (Sigmund Freud), como obra e objeto de passagem (Walter Benjamin), monumento e objeto de montagem (Sergei Eisenstein), não saber (Georges Bataille) e objeto de ciência (Aby Warburg).

O fundamental de toda imagem (seja ela desenho, fotografia, imagem eletrônica, infográfico ou escultura), segundo Samain, é que ela nos faz pensar, é portadora de um pensamento e é uma forma que pensa. Imagens não têm consciência, mas são vivas, porque têm um "potencial intrínseco de suscitar pensamentos e 'ideias'" (SAMAIN, 2012, p. 23). Toda imagem, então, é um fenômeno, uma epifania, uma revelação. É resultado de um processo combinatório para se moldar e se construir, "ela é o lugar de um processo vivo", ela é viajante (SAMAIN, 2012, p. 31).

Mesmo que desenhar seja criar lugares, com um movimento aberto e improvisatório (INGOLD, 2015), e a imagem, o lugar de um processo, um pensamento que nunca é definitivo e encerrado (SAMAIN, 2012), o desenho não é considerado por Ingold imagem. O desenho "é o traço de um gesto de observação que segue o que esteja

---

acontecendo", enquanto texto e imagem são reproduções, cujas superfícies substituem as superfícies do mundo da vida (INGOLD, 2015, p. 322).

Ele questiona se em vez de desenhos de coisas do mundo, os desenhos não seriam como as coisas do mundo, e que deveríamos habitá-los como o fazemos com o próprio mundo. Deveríamos pensar no desenho "como um nó em uma matriz de trilhas a serem seguidos por olhos atentos?" (INGOLD, 2015, p. 285). Assim, o desenho não só criaria como seria ele mesmo um lugar, um entrelaçamento de linhas (nó) habitado.

Flusser (1985, p. 7) entende as imagens tradicionais não como reproduções, mas abstrações, "códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas". Se o desenho é, para Ingold, um traço de um gesto de observação, a imagem tradicional, segundo Flusser (2008, p. 19), é resultado de um "gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, por gesto que vai do concreto rumo ao abstrato". Importante destacar que Flusser separa as noções de imagem tradicional e de tecnoimagem (imagem técnica), sendo esta "produzida por gesto que reagrupa pontos para formar superfícies, isto é, por gesto que vai do abstrato rumo ao concreto".

Poderia ser a tecnoimagem uma malha, a partir da concepção de Ingold? Apenas se a compreendermos não como forma acabada (morta), mas como processo (vivo). Não um objeto, mas uma coisa. Não como resultado de um gesto, mas o próprio gesto em si, o que o precede e o que o sucede. Abordando não a materialidade, mas os fluxos de materiais, "traçando os caminhos através dos quais a forma é gerada" (INGOLD, 2012, p. 27). Um itinerário.

Seguindo esse princípio, a tecnoimagem poderia ser compreendida como um "parlamento de fios" (INGOLD, 2007 apud INGOLD, 2015, p. 29), "um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam", ou seja, nós cujos fios não estão contidos na coisa, porque esta vaza para outros fios em outros nós, deixando rastros e seguindo em um processo de itinação.

Enquanto "imagens tradicionais imaginam o mundo" - e nessa categoria está também incluído o desenho - "imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo" (FLUSSER, 1985, p. 10). Enquanto nas imagens tradicionais existem agentes humanos (pintores, desenhistas) que elaboram símbolos codificados em suas cabeças e se colocam entre elas e seus significados, no caso das imagens técnicas, o que se coloca entre elas e seus significados é o complexo "aparelho-operador". Que, nas

---

palavras de Heidegger (1971 apud INGOLD, 2015), seria o que participa com a coisa da sua coisificação.

Como desenhar coisas/malhas com aparelhos, criando imagens/lugares/nós habitáveis? Primeiramente, precisamos definir de que aparelho falamos.

## **APARELHO ENQUANTO LÁPIS**

Após a Revolução Industrial – ou melhor, segundo Flusser (2007), após a Segunda Revolução Industrial, já que a primeira foi caracterizada pela substituição das mãos pelas ferramentas –, os homens, que antes eram cercados pelos instrumentos, passam a ser cercados pelas máquinas que, por serem objetos caros, ficam concentradas nas mãos dos capitalistas. Quem não as possui – o proletariado – funciona em função delas. Entretanto, essa compreensão dual não se aplica, para Flusser, à coisa produtora de imagens técnicas, pois seu operador não é trabalhador, é informador: produz símbolos, manipula-os e os armazena, assim como o contador, o administrador, o escritor. E, atualmente, produzir, manipular e armazenar símbolos são cada vez mais atividades exercidas por meio de aparelhos.

Portanto, para esse autor, não dispomos de categorias adequadas para definir o conceito de aparelho justamente porque são objetos que transcendem o industrial, são produtos pós-industriais, pertencentes à Terceira Revolução Industrial, na qual estamos vivendo: quando as máquinas são substituídas por aparelhos eletrônicos.

A despeito dessa ausência de taxonomia no que se refere ao aparelho, Flusser (1985, p. 5) o define, em breve glossário, como “brinquedo que simula um tipo de pensamento”. Mais adiante, destrincha a palavra em sua origem etimológica:

a palavra latina apparatus deriva dos verbos adparare e praeparare. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo. O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar à espera de algo. Esse caráter de animal feroz prestes a lançar-se, implícito na raiz do termo, deve ser mantido ao tratar-se de aparelhos (FLUSSER, 1985, p. 13).

A primeira imagem técnica criada por aparelho foi a fotografia e serviu à Flusser de modelo para analisar todos os aparelhos, desde os administrativos até os chips. E a prontidão é um conceito pertinente ao se tratar de gesto fotográfico. À espera de algo, que pode ser a organização geométrica dos elementos no quadro, que Cartier-Bresson chamou de instante decisivo, o dedo indicador anima-se de tensão, à espreita do momento ideal.

---

Descrevendo-se como espectador isolado, Bresson acreditava poder situar-se à distância, no exterior dos eventos, e atribuir-se a tarefa de “captar o verdadeiro em relação à realidade profunda” (ROUILLÉ, 2009, p. 208). Assim, se coloca em prontidão, à espera de algo que o fará acionar o botão.

O que move o fotógrafo a pressionar um botão em determinado instante em detrimento de outro? O que o faz escolher, dentre todos os momentos disponíveis, aquele que lhe parece mais conveniente? Está em suas mãos – mais especificamente no seu dedo indicador – o poder supremo de decisão do que será traduzido e convertido em imagem. Dedo como órgão produtor de escolhas. Poderíamos, então, concluir que o fotógrafo é livre dentro desse mundo de escolhas. Entretanto, a sua escolha é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: uma escolha programada.

Para Morin (1977), o aparelho abre a primeira porta da liberdade, que é escolher, sendo que a segunda é escolher as suas escolhas. E esse sistema é tão complexo e contém uma quantidade homérica de possibilidades de escolha, ultrapassando a capacidade de decisão do homem, que ele tem a impressão de que é livre nessas decisões.

Liberdade programada como regra para o jogo de permutação de símbolos programados, emancipando seu usuário do trabalho, deixando-o livre para brincar com o aparelho (FLUSSER, 1985).

Portanto, não é máquina, pois o exime do trabalho, não é instrumento, porque não é possível compreender seu usuário como *homo faber*, homem que faz, mas sim a partir de uma nova categoria, condizente com esses objetos pós-industriais: o *homo ludens*, o homem que joga.

O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas, mas sim um performer (Spieler) (...). Para ele, a vida deixou de ser um drama e passou a ser um espetáculo. Não se trata mais de ações, mas de sensações. O novo homem não quer ter ou fazer, ele quer vivenciar. (FLUSSER, 2007, p. 58)

Grimshaw e Ravetz (2021) usam o termo câmera "encorporada" em vez de incorporada, a fim de deslocar a ênfase do corpo de quem opera a câmera para a produção de um corpo-câmera distinto, que nos remete ao conceito de aparelho-operador de Flusser (1985). Esse complexo corpo-câmera torna-se parte dos acontecimentos ao "encorporar-se" ao fluxo em que está inserido, adquirindo uma vida própria implicada no mundo, que deixa rastros com seu movimento de peregrinação. As autoras citam como exemplo do uso da câmera "encorporada" os filmes de processo - típicos do cinema etnográfico - dos cineastas e antropólogos John Marshall, Jean Rouch e David MacDougall. Para elas, a

---

câmera "encorporada" desses cineastas participa de um processo contínuo de enquadramento e reenquadramento, produzindo um tipo de "consciência ampliada", ou afinação da consciência do todo para o particular, que estende a "continuidade entre gesto, observação e descrição, que é o ato de desenhar" (GRIMSHAW; RAVETZ, 2021, p. 23).

O operador, entendido por Flusser como prolongamento humano do aparelho, não é ativo nem passivo, ele "funciona em função de funções, que funcionam em sua função" (FLUSSER, 2007 apud HEILMAR, 2012, p. 85). *Homo ludens*, ele não brinca com o seu brinquedo, mas contra ele, em um processo contínuo de, a cada fotografia, diminuir as potencialidades do aparelho e esgotar-lhe o programa, em prol da realização do universo fotográfico (FLUSSER, 1985). Podemos considerar esse jogo como um movimento aberto e improvisatório que cria novos caminhos de possibilidades, cujo objetivo não é o destino e sim o processo, mas limitado pelo programa do aparelho - assim como os limites físicos do papel e da tela para o desenho. A liberdade do deslocamento do traço não esbarraria também na finitude limitante da vida?

Mas, apesar de Ingold (2012) acreditar que o artista é um itinerante e o que ele produz encontra-se em comunhão com a sua trajetória de vida, ou seja, vivencia em deslocamento aberto, o autor acredita não ser possível desenhar com uma câmera fotográfica.

A fotografia ou a filmagem não são reconhecidas como práticas, com a câmera funcionando como um dispositivo que pode ser incorporado. A câmera é apresentada como uma tecnologia que, através de seu enquadramento "projetivo", desvia o curso das possibilidades de "intervir nos campos da força e fluxo onde as formas das coisas emergem e se mantêm" (GRIMSHAW; RAVETZ, 2021, p. 19).

Em breve nota de rodapé, Ingold (2015, p. 322) abre um precedente para o entendimento do ato de fotografar como desenhar, ao afirmar que não se pode

negar que, em mãos hábeis, uma câmera possa ser usada como um lápis, que seja ao mesmo tempo, observacional e generativo. (...) Mas, neste caso, a câmera deve ser considerada um instrumento de desenho e não uma tecnologia baseada em imagem.

## **FOTOGRAFIAS QUE DESENHAM MAPAS**

O mapa em si é uma imagem que evoca a imagem de um território, e não só o representa como também o cria. Mas os mapas hegemônicos excluem as experiências cotidianas nesse espaço-tempo vivido e as diferentes formas de apropriação desse espaço.

---

Para Dodge e Kitchin (2007), todo mapa é uma reterritorialização. Eles acreditam que um mapa não é a expressão de uma verdade, mas de uma experiência no espaço.

Encontramos, na produção artística contemporânea, novas cartografias construídas a partir de diferentes modos de percepção do território. A exposição "Rio Utópico", da artista Rosângela Rennó, no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, entre dezembro de 2017 e abril de 2018, redimensiona o mapa da cidade do Rio de Janeiro com fotografias produzidas por jovens moradores das 50 comunidades selecionadas. Todas as localidades foram escolhidas porque seus nomes sugerem uma situação utópica ou ideal, como Vila Paraíso, Morro dos Prazeres, Sossego-Alegria e Final Feliz. Em geral, todas regiões periféricas, com paisagens distantes dos cartões postais nos quais está majoritariamente estampada a região centro-sul da cidade, que corresponde a cerca de 10% do território da cidade.

Inúmeros mosaicos com fotografias desse outro Rio de Janeiro foram dispostos nas paredes e no chão do museu, organizados por bairro, cuja localização era apontada pelo desenho de um mapa da cidade no chão, com a região sul localizada próxima à entrada, fazendo com que os visitantes se colocassem de costas para ela quando adentrassem a sala.

Três cavalos visto de costas, caminhando em direção a um conjunto habitacional, o Quiosque da Amizade com suas portas cerradas, o entulhado de tijolos e telhas em frente à casa de porta e janelas roxas, onde se lê os dizeres "aluga-se esta kitnet". Processos transformados em cenas, traçados por gestos de observação, a partir da peregrinação por um espaço familiar. Por um *wayfaring* - termo de Ingold traduzido como vagar, mas que, ao pé da letra, pode ser compreendido como uma jornada a pé, ação de um andarilho, uma andança.

Categorias permutadas de tempo e de espaço que interromperam o movimento contínuo com as pernas e acionaram os braços, para então mobilizar todo um sistema, composto por corpo, mente, ambiente e ponta dos dedos, no botão da câmera fotográfica.

Esse parar de caminhar poderia ser compreendido como uma suspensão do fluxo da peregrinação, interrompendo o desenho da trajetória no mapa, mas os movimentos de direcionar o aparelho para o ponto em que afinava o estado de consciência do fotógrafo e enquadrar na tela o motivo do seu interesse também desenharam linhas no ar. Partindo-se da afirmação de Ingold (2015) de que, quando nossos gesto deixam vestígios ou pistas, linhas são desenhadas, e de que a fotografia seria um índice, nas categorias de signos

---

proposta por Charles Sanders Peirce, isto é, vestígio do real (DUBOIS, 1994; BARTHES, 1984), o ato de fotografar também desenharia linhas.

Ao munirem-se dos seus aparelhos, os fotógrafos entraram em um "movimento de caça" (FLUSSER, 1985. p. 18). Esses pontos de vista sobre a caça são chamados por Flusser (1985, p. 18) de regiões espaciais que dividem o espaço-tempo, cujo centro é o objeto fotografável, e que "formam rede, por cujas malhas, a condição cultural vai aparecendo para ser registrada". É por meio das categorias permutadas de espaço e de tempo que o fotógrafo se emancipa da condição cultural, jogo esse compreendido como o gesto fotográfico, o que nos remete novamente à noção de câmera "encorporada" de Grimshaw e Ravetz (2021): os elementos responsivos do enquadramento acima da sua fixidez; "o papel do enquadramento como catalisador da atividade criativa e no estímulo a estados ampliados de percepção".

Mesmo que Grimshaw e Ravetz estejam se referindo à câmera de vídeo, dentro de uma dinâmica de filme de processo, que não só acompanha, mas participa de uma ação, podemos trazer essa mesma noção para a fotografia ao compreendermos o gesto fotográfico como um movimento de caça, que se aproxima ou toma distância da cena para melhor apreendê-la, a circunda e atravessa. Movimentos de improvisação, assim como o desenhar, que tanto deixa rastros sobre um mapa como cria novos mapas de habitação.

Uma coisa viva, um itinerário, uma trajetória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo a mobilidade e o território indissociáveis, as tecnologias de comunicação nas sociedades em rede têm transformado a maneira como se experiencia o espaço, o que impacta na forma como esse espaço é representado. Ao perambularem pelos espaços, os aparelhos de mídia locativos, atados aos seus operadores, criam novos territórios com o desenhar do seu movimento sobre os tecnomapas - as imagens técnicas de mapas. Gesto que reagrupa pontos em linhas.

Algumas das funções da mídia locativa são o mapeamento (*mapping*) e o monitoramento do movimento (*tracing*), como visto nos exemplos de *GPS Drawing*. São chamadas anotações urbanas as indexações de mensagens a localizações geográficas de interesse, como vídeos e fotos (SANTAELLA, 2008), deixando de ser apenas pontos

---

nas coordenadas da longitude e latitude da Terra, para se transformarem em lugares habitados.

O aplicativo de GPS *Google Maps* guarda as informações de trajetos e lugares visitados de todos os *smartphones* logados em uma conta do Google, estando esse recurso habilitado, e mostra todas as fotografias feitas com a câmera do celular nesses percursos, em uma linha do tempo. Podemos, inclusive, ver todos esses lugares sem a necessidade de fotografá-los, utilizando a ferramenta *Google Street View*, mas não estaríamos habitando esses territórios, tendo minada a nossa capacidade de agir sobre eles, relegados a consumidores passivos de uma plataforma digital de extrativismo de dados.

Criar nossos próprios mapas é reivindicar a autonomia das nossas trajetórias.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (orgs). *Usos & abusos da história oral*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

FIORELLI, Marilei. *O Satélite Virou Pincel: o GPS Drawing como mais uma ferramenta do fazer artístico*. In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, 18., 2019, Salvador. *Anais Eletrônicos...* Salvador, p. 998-1009. Disponível em:  
<[http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/marilei\\_catia\\_fiorelli.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/marilei_catia_fiorelli.pdf)>

FISHER, Tony. *Aesthetics and the Political: an essay on Francis Alÿs's Green Line*. *Cultural Critique*, University of Minnesota Press, vol. 78, p. 1-26, Spring 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

FRANCIS, Alÿs. (Artista). (2004) *The Gren Line* [vídeo]. Jerusalém, Israel. Disponível em:  
<<https://francisalys.com/the-green-line/>>.

GRIMSHAW, Anna; RAVETZ, Amanda. *Desenhando com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora*. Tradução de Tatiana Lotierzo e Luís Felipe Kojima Hirano. *Gesto, Imagem e Som. Revista de Antropologia*, v. 6, n. 1, p. 1-29, 2021.

HEILMAIR, Alex Florian. O conceito de imagem técnica na comunicologia de Vilém Flusser. Dissertação de mestrado. Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica/PUC-SP, 2012

INGOLD, T. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

MORIN, Edgar. *O Método I: a natureza da natureza*. Portugal: Europa -América, 1977.

ROUILLÉ, André. *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lucia. A estética política das mídias locativas. *Nômadias, Instituto de Estudios Sociales: Bogotá*, n. 28, p. 128-137, 2008.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Biografia como gênero e problema. *História Social*, n. 24, p. 51-73, 2013.

Visões de um Rio utópico na exposição colaborativa da artista Rosângela Rennó. *Revista Zum*, 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/noticias/rio-utopico-rosangela-renno/>>

WOOD, Jeremy; PRYOR, Hugh (Artistas). *Meridians [GPS Drawing]*. Londres, Inglaterra. Disponível em: <<http://www.gpsdrawing.com/gallery/land/meridians.html>>