
FICÇÕES DO REAL E IMPOSIÇÕES DO JOGO FOTOGRÁFICO NO APLICATIVO BEREAL

REAL FICTIONS AND IMPOSITIONS OF THE PHOTOGRAPHIC GAME IN THE BEREAL APPLICATION

Michel de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Este artigo desenvolve uma análise crítica do aplicativo BeReal, a fim de compreender se de fato apresenta uma ruptura radical na produção e circulação de imagens fotográficas. A discussão recorre aos referenciais da teoria da fotografia para refletir sobre três pontos: as implicações do real atrelado à fotografia; o registro fotográfico como um filtro sociocultural; e o fazer fotográfico na sociedade de consumo como um jogo maniático mobilizado pelo aparelho. A partir dessa reflexão, foi possível observar que o BeReal se baseia no realismo ingênuo da primeira fase da fotografia, mascarando os aspectos ficcionais da criação fotográfica, além de reiterar o ato fotográfico mobilizado pelas imposições dos aparelhos.

1

Palavras-chave: fotografia; redes sociais; real e realismo; BeReal.

Abstract: This article develops a critical analysis of the BeReal application, to understand if it actually presents a radical rupture in the production and circulation of photographic images. The discussion resorts to the references of the theory of photography, to reflect on three points: the implications of reality linked to photography; the photographic record as a sociocultural filter; and photographic making in consumer society as a maniacal game mobilized by the apparatus. From this reflection, it was possible to observe that BeReal is based on the naive realism of the first phase of photography, masking the fictional aspects of photographic creation, in addition to reiterating the photographic act mobilized by the impositions of devices.

Keywords: photography; social media; real and realism; BeReal.

1 INTRODUÇÃO

“Real como seus amigos”, esse é o slogan do aplicativo BeReal, rede social de compartilhamento de fotografias que proíbe a utilização de filtros e se coloca como rival do Instagram e do TikTok, prometendo ser a primeira plataforma espontânea e imprevisível para compartilhar momentos mais autênticos com os amigos através de registros fotográficos “reais”, sem manipulações.

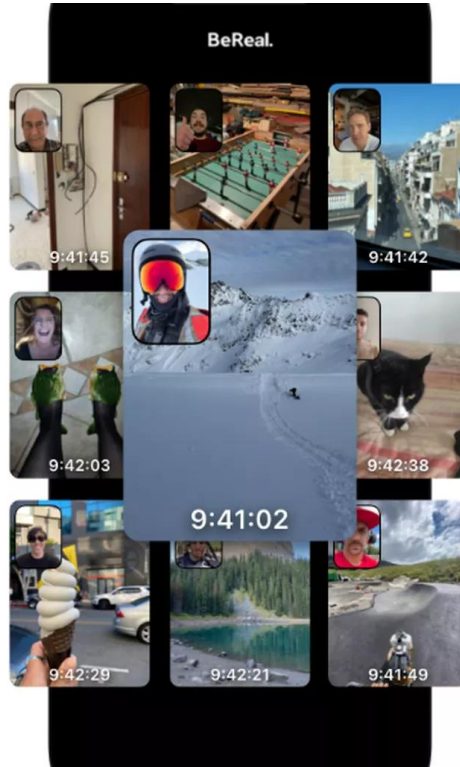
Criado pelos franceses Alexis Barreyat e Kévin Perreau, o BeReal foi lançado em 2020, mas apenas em 2022 teve um crescimento expressivo, principalmente entre o público jovem e universitário de países desenvolvidos. Somente no primeiro quadrimestre de 2022, foram realizados mais de 3,2 milhões de downloads em todo o mundo¹.

O aplicativo tem como proposta se contrapor à idealização das imagens postadas no Instagram, além de combater o excesso de fotografias e vídeos que são produzidos e divulgados diariamente pelos usuários. Por esse motivo, o BeReal permite apenas a postagem de uma fotografia por dia, publicada sem qualquer edição. Na publicação, os usuários podem adicionar legendas e hashtags, e outras pessoas podem curtir e comentar as imagens.

A escolha do momento da postagem é feita pelo próprio aplicativo. Diariamente, em horários aleatórios, o BeReal envia um alerta para o usuário, que terá apenas dois minutos para fotografar e postar. Quando é feito o clique, o aplicativo captura, de forma simultânea, registros da câmera traseira e da câmera frontal. O objetivo é mostrar o que a pessoa está fazendo no momento e sua expressão facial (Figura 1). O usuário só pode ver os registros do dia dos demais usuários que está seguindo se fizer a postagem.

¹ BeReal: rival do Instagram mostra que o real também pode ser chato. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/237157-bereal-rival-instagram-real-tambem-chato.htm>. Acesso em: 11 abr. 2023.

Figura 1: Exemplos de postagem do BeReal



Fonte: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.bereal.ft&hl=pt_BR&gl=US

Acesso em: 11 abr. 2023

Para reforçar ainda mais o caráter realista proposto pelo aplicativo, as reações às postagens são selfies dos usuários, que devem demonstrar a partir da expressão facial como se sentem ao ver a fotografia postada pelo amigo, recurso nomeado de RealMogi.

O objetivo do BeReal, segundo os idealizadores, é criar uma rede social para interações reais, baseadas no círculo de amigos, sem espaço para encenações. “BeReal é vida, vida real, e esta vida não tem filtros”, anuncia a descrição do aplicativo². Além disso, a rede social não é baseada em curtidas, nem na lógica de influencers relevantes: “BeReal não vai te deixar famoso, se você quiser se tornar um influenciador pode ficar no TikTok e no Instagram”.

² Disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.bereal.ft>. Acesso em: 11 abr. 2023.

Partindo dessa premissa apresentada pelo BeReal, este artigo desenvolve uma análise crítica e contextual do aplicativo, a fim de responder à seguinte questão norteadora: no que diz respeito à fotografia, o BeReal, de fato, apresenta uma ruptura radical como anunciam os idealizadores? Para embasar a discussão, recorre-se aos referenciais da teoria da fotografia, a fim de compreender como o real está atrelado à imagem fotográfica, de que forma a própria fotografia é um filtro sociocultural e como o fazer fotográfico, na sociedade de consumo, se estabelece como um jogo maniático.

2 FICÇÕES DO REAL INCONTORNÁVEL

Seja para defender ou refutar, as discussões sobre o real marcam as várias fases da teoria da fotografia, que ganhou reverberação com a máxima do “isso foi” de Barthes (1984). Na abordagem do semiólogo francês, a fotografia é uma prova do real: se foi fotografado, é porque existiu. A visão barthesiana reforça a defesa feita décadas antes por André Bazin (2013) que, ao defender a ontologia tecnicista da imagem fotográfica, considera a imagem fotográfica como um contraponto à subjetividade artística do desenho e da pintura, defendendo uma “objetividade essencial” (BAZIN, 2013): o real fotográfico.

No capítulo *Pequena retrospectiva sobre a questão do realismo na fotografia*, do livro *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois (1993) apresenta três fases da relação entre a fotografia e o tema do real. A primeira fase é marcada pelo realismo ingênuo, pois a fotografia é vista como um espelho da realidade, embasada nas considerações apresentadas por Bazin e outros pensadores da primeira metade do século XX. Para eles, a fotografia é vista como um registro objetivo da realidade, que é capturada pela câmera e reproduzida sem distorções. Nesse sentido, a fotografia é considerada como uma “janela para o mundo”.

Na virada do século, com a utilização da fotografia pelas vanguardas artísticas europeias, o estatuto do real reproduzido pela imagem passou a ser questionado, estabelecendo a segunda fase, quando a fotografia não é mais considerada uma reprodução fiel do real, mas uma transformação do real pela fotografia.

Essa nova concepção tem como embasamento a compreensão de que o ato fotográfico não é uma ação meramente mecânica, mas um processo de seleção e construção da imagem em que o fotógrafo escolhe o que será incluído ou excluído do quadro, a partir de uma perspectiva pessoal. Além disso, a fotografia é influenciada por elementos técnicos e tecnológicos, como a seleção do filme, da lente, do enquadramento e das múltiplas escolhas que o fotógrafo precisa fazer para criar essa imagem.

As discussões da fotografia como transformação do real complexificaram o realismo ingênuo dos primeiros teóricos, levando em conta o que passou a ser chamado de linguagem fotográfica. O fotógrafo pode escolher focar ou desfocar determinado elemento da imagem, o que não acontece quando observamos uma cena a olho nu. Então o aparato fotográfico não é apenas um capturador de cenas, mas as recria, a partir das potencialidades fotográficas. Entrou em discussão, também, o falseamento, com a possibilidade de eliminar ou acrescentar elementos, seja na cena fotografada ou por intermédio da manipulação feita pelos laboratoristas.

Com os avanços das discussões sobre a fotografia, que a partir dos anos de 1980 ganharam maior fôlego com as pesquisas e debates formais no âmbito acadêmico, e com a revolução do digital, que colocou a verdade fotográfica em cheque, uma verdadeiro “beijo de Judas”, como destacou Joan Fontcuberta (2010), teve início a terceira fase, marcada por um realismo especulativo, ou seja, o real não pode ser reproduzido ou recriado pela câmera, ele é apenas sugerido.

Nessa terceira fase, a fotografia é considerada apenas o traço de um real. Isso ocorre porque a fotografia deixa de ser tratada como uma cópia da realidade e passa a ser considerada como uma representação que incorpora elementos simbólicos e culturais, determinados pela sociedade e pela cultura em que a imagem é produzida.

André Rouillé (2009) aprofunda essa ideia ao afirmar que a fotografia não representa o real, mas o produz. Para o autor, a fotografia não é um espelho da realidade, mas uma forma de criar imagens que ajudam a construir a realidade social. A fotografia é, portanto, uma prática cultural que está inserida em um contexto histórico e social e que ajuda a moldar nossa visão de mundo.

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos (Rouillè, 2009. p. 18).

O fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy (2009) contribuiu para o debate ao considerar que os registros da câmera escura são documentos ficcionais ou ficções documentais. O autor argumenta que a fotografia tem uma relação muito próxima com a realidade, pois é capaz de registrar imagens que se assemelham àquilo que o olho humano é capaz de ver. No entanto, ele também destaca que a fotografia é uma construção ficcional, já que é uma imagem selecionada, enquadrada e construída de acordo com o ponto de vista do fotógrafo.

“A fotografia tem uma *realidade* própria”, descreve Kossoy (2009, p. 22, grifo do autor), realidade essa que é plural, portanto, não é possível falar em um real fotográfico, mas em realidades: “[...] devemos considerar que, do objeto à sua representação, existe sempre uma transposição de dimensões e de *realidades*. O assunto uma vez representado na imagem é *um novo real*: interpretado e idealizado, em outras palavras, *ideologizado*” (Kossoy, 2009, p. 43, *grifos do autor*)

A fotografia é ambígua, cria uma ficção realista, ou realismos ficcionais, ou seja, uma forma de representação da realidade que não é objetiva nem subjetiva, mas que resulta de uma construção discursiva e ideológica. Isso significa que a fotografia é uma construção que é influenciada pelo momento histórico, pelas possibilidades e limitações da câmera, pelas escolhas e decisões do fotógrafo, que seleciona um determinado momento, enquadramento e ponto de vista para capturar a imagem.

3 A FOTOGRAFIA COMO FILTRO

Apesar da complexidade que a discussão ganhou ao longo dos anos, o tema do real na fotografia é tão incontornável que neste início do século XXI, quando o ato fotográfico se tornou ubíquo e praticamente irrestrito, com grande parte da população mundial clicando, editando e compartilhando imagens nas redes sociais com seus

smartphones, surgir um aplicativo para resgatar o real, tirando toda a maquiagem dos filtros, que seriam um falseamento do real, para que ele se apresente de cara limpa.

Esse apelo pela salvação do real está alinhado às novas narrativas autobiográficas em rede, ao “choque do real”, como detalhou Beatriz Jaguaribe (2006), que desemboca em uma estética do realismo sujo, na qual imagens precárias, sem filtros e supostamente espontâneas, passam a configurar um novo estetismo da imagem. Dessa forma, o que parece um contraponto radical à vida “instagramável” é mais um dos movimentos da própria rede, que evoca os realismos ficcionais da fotografia.

Por não incluir filtros ou possibilidades de manipulação, o BeReal defende o purismo das imagens fotográficas que, sem estetizações, divulgadas como foram capturadas pela câmera, apresentam “imagens-verdades”. Esse discurso, baseado no tecnicismo da primeira fase das teorias fotográficas, dissimula que a própria fotografia é um filtro, moldada pelas possibilidades técnicas do aparelho fotográfico.

Na obra *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*, Jonathan Crary (2012) detalha como as mídias ópticas, que tiveram como pioneira a fotografia, estabeleceram uma “pedagogia do olhar”, consolidando um modo de ver moderno. Crary enfatiza que a fotografia é uma técnica disciplinar, que tornou a visão padronizada e objetiva, seguindo as normas técnicas e estéticas da câmera. Antes do advento fotográfico, a visão era uma experiência subjetiva e variável, moldada pelas emoções e expectativas individuais.

Assim, se olhamos para uma imagem bidimensional de uma realidade tridimensional, na qual a representação apresenta uma escala bem reduzida e, no caso das primeiras fotografias, limitada à paleta monocromática, e ali enxergamos que aquela imagem é “real”, é porque fomos ensinados a enxergar assim.

O realismo fotográfico é uma profissão de fé: uma ilusão especular, como definiu Arlindo Machado (2015), uma forma de simular a realidade através da representação visual forjada pelo Renascimento, criando um efeito de profundidade e tridimensionalidade que faz com que a imagem pareça estar dentro da superfície

refletora. No entanto, essa ilusão é uma ilusão de continuidade que não é real, mas que permite a criação de um mundo visual em constante evolução.

A câmera fotográfica é, antes de tudo, um aparelho que visa reproduzir a perspectiva renascentista e não visa isso por acaso: toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva com o efeito de “real” e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica (Machado, 2015, p.76).

A ilusão especular é fundamental para as mídias audiovisuais, pois permite a criação de imagens que parecem reais, mas que são, na verdade, representações construídas tecnologicamente. Essa simulação de realismo não é apenas uma questão técnica, mas também está relacionada à cultura e à sociedade. Segundo o autor, a ilusão especular é o conjunto de convenções historicamente formadas que “permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelador” (Machado, 2015, p. 13).

Machado (2015) explica que a ilusão especular não é apenas uma reprodução mecânica da realidade, mas é também um dispositivo de produção ideológica. As imagens especulares são formas de representação que revelam o poder de persuasão da imagem, a sua capacidade de agir sobre a subjetividade humana, definindo nossos modos de percepção e de relação com o mundo.

Ao proibir a utilização de filtros, o aplicativo BeReal busca preservar a ilusão de um purismo do real, profanado pelas manipulações digitais que modificam cores, acrescentam texturas e aplicam efeitos embelezadores nos sujeitos fotografados. Em um primeiro momento, essa opção parece revolucionária diante do excesso de manipulação do Instagram e do Tik Tok, que tem sido responsável por visões distorcidas que comprometem a saúde física e mental (Silva, Londero, 2015).

Fazendo uma análise mais crítica, tomando como base os apontamentos da teoria da fotografia, é possível identificar que a defesa do BeReal por um purismo do real tem como base o mascaramento da fotografia como um dispositivo, dissimulando que a própria fotografia é um filtro que produz imagens que aprendemos a ver como realistas e verossímeis. Pierre Bourdieu (2003) destaca que a fotografia é um sistema convencional, portanto, se ela é considerada um registro realista e objetivo do mundo

visível, é porque desde a sua origem foram designados usos sociais considerados “realistas” e “objetivos”, baseados em uma naturalização da imagem fotográfica.

Ao saber que será fotografado, o sujeito performa para a câmera, não havendo nada de espontâneo nesse ato fotográfico autogerido. “Diante de uma câmera, não há realidade que permaneça intacta: tudo se altera, tudo se arranja, tudo concorre para a ordem ideal do monumento”, destaca Machado (2015, p. 64). E complementa que a “câmera não é nunca passiva diante do seu objeto; ela impõe um arranjo, produz uma configuração das coisas pela força da sua simples presença” (Machado, 2015. p. 65).

Dessa forma, não é o filtro que destitui a fotografia de um caráter realista, mas a própria câmera que só pode criar encenações, performances, pantomimas de cenas e poses. A aparência do espontâneo do BeReal não passa de uma simulação. Ou melhor, uma dissimulação, pois, como alerta Machado (2015, p. 14), a fotografia objetiva fazer “passar por “natural” e “universal”, o que não passa de uma construção particular e convencional”.

Para dissimular a performance, o BeReal lança mão da imagem “crua”, sem edição, e de alguns recursos historicamente atrelados à visão realista, a exemplo da visão frontal. No entanto, dotados de lentes grande angulares, os *smartphones* apresentam um ângulo de visão muito mais abrangente e distorcido que a visão humana. Então, como salienta Machado (2015, p. 79), “só mesmo por força de um convencionalismo muito poderoso o espectador pode ignorar a artificialidade desse procedimento”.

Mesmo que o usuário tenha apenas dois minutos para postar no BeReal, há uma encenação diante da câmera, que começa com a “cara de foto”, que consiste em olhar na tela do *smartphone* qual o melhor ângulo e enquadramento para o selfie. Não fosse a câmera, o sujeito não estaria sorrindo em frente à tela do computador enquanto resolve demandas do trabalho *home office* que será registrado pela câmera traseira e postada no aplicativo. É por esse motivo que Soulages (2010) revisa o “isto foi” barthesiano e considera que diante de uma fotografia só podemos afirmar: “isso foi encenado”.

Apesar do tempo curto para clicar, o usuário pode escolher o que registrar, buscando o melhor enquadramento do cenário em que se encontra. Então mesmo que esteja em casa, de pantufas, em frente ao computador, a realidade será reordenada momentaneamente para a performance fotográfica, seja com uma rápida ajeitada no cabelo, retirada de um objeto que não pode aparecer publicamente, um sorriso, ou chamar outras pessoas que estão no mesmo ambiente para posar nos limites da lente.

4 IMPOSIÇÕES DO JOGO FOTOGRÁFICO

Após analisar as implicações da noção de real defendidas pelo BeReal, podemos avançar na discussão a fim de observar se o ato fotográfico mobilizado pelo aplicativo de fato se difere da tendência contemporânea, marcada pelo excesso e pela banalização do clique. Como forma de se contrapor à enxurrada de imagens do Instagram, o Be Real permite apenas uma postagem por dia. Essa imposição faz com que o usuário visualize bem menos fotos do que veria ao rolar o feed do Instagram, por exemplo, retomando uma lógica da primeira rede social de compartilhamento de fotografias, o Fotolog, que permitia apenas uma postagem por dia.

Aliada à ausência de filtros, a limitação da possibilidade de postar de forma irrestrita é o que tem atraído usuários para o BeReal, muitos deles saturados da artificialidade da edição das imagens, da estética instagramável e ostentatória, e do excesso de postagens no *feed*, *reels* e *stories*. Em uma análise mais apressada, a restrição de apenas uma postagem por dia parece ser um grande radicalismo para o excesso das outras plataformas, mas uma análise mais crítica da proposta do BeReal possibilita compreender que o aplicativo está alinhado a uma lógica impositiva do clique, que está atrelado às demandas de uma sociedade espetacular, em que, como destacou Guy Debord (2002), as relações sociais são mediadas por imagens midiaticizadas.

O usuário do BeReal não pode postar na hora que bem entende, é o aplicativo que, de forma arbitrária, define os dois minutos que estarão disponíveis para registrar a imagem que será postada naquele dia. Se o ato fotográfico sempre foi uma corrida contra o tempo, tentativa de congelar as cenas de um mundo moderno que passou a

se movimentar cada vez mais rápido, no BeReal essa corrida se dá contra o cronômetro do próprio aplicativo, transformando o ato fotográfico em um jogo.

A noção de jogo fotográfico é um conceito proposto por Vilém Flusser (2009), no ensaio *Filosofia da Caixa Preta*. Segundo o autor, a fotografia é um jogo que envolve a interação entre o fotógrafo, o aparelho fotográfico e o objeto fotografado. Essa interação não é motivada apenas pela vontade de quem fotografa, mas obedece a certas vontades impostas pelo aparelho fotográfico, que moldam a forma como a imagem é produzida e percebida.

Para Flusser, a câmera fotográfica é uma "caixa preta" que, dotada de um programa que a automatiza, impõe sua vontade sobre quem fotografa, transformando-o em um funcionário. Essa imposição das vontades do aparelho no jogo fotográfico tem implicações profundas, pois o jogo automatizante da câmera transforma quem fotografa em um funcionário que não reflete. “Tudo se passa *automaticamente*, e não serve a nenhum interesse humano” (FLUSSER, 2009, p. 70, grifo do autor). Assim, o jogo aparentemente inocente estabelecido entre o fotógrafo e a câmera serve para formatar a imaginação à ideologia da sociedade de consumo, em que a vida se torna mercadoria e as imagens são moedas de troca.

Era final dos anos 1980 quando Flusser escreveu esse ensaio crítico. A revolução digital ainda não tinha ocorrido, mas as considerações do filósofo apresentaram sua pertinência e ecoaram como o prenúncio do que se consolidou como a sociedade contemporânea, quando o ato fotográfico se tornou ubíquo, com os *smartphones* capazes de fotografar de forma quase irrestrita e com a possibilidade de divulgar as imagens nas redes sociais da internet.

Restringir a apenas uma postagem por dia parece ser uma resposta radical à alienação provocada pela automatização do ato fotográfico. No entanto, se considerarmos que o principal problema do jogo fotográfico criticado por Flusser (2009) é a dissolução da vontade humana ante a imposição automatizante dos aparelhos, o BeReal não apresenta uma nova possibilidade, mas reitera a alienação do ato fotográfico. Ao definir o horário que o usuário pode postar a fotografia, o

aplicativo estabelece um jogo ainda mais impositivo, que limita a possibilidade criativa a registrar um realismo fajuto.

Quando escreveu *A filosofia da caixa preta*, a pretensão principal de Flusser era, através do pensamento crítico, “mostrar a cretinice infra-humana dos aparelhos” (Flusser, 2009, p. 69), para que pudéssemos transcender o totalitarismo robotizado. Esse desmascaramento teria como consequência a abertura dos olhos, possibilitando uma filosofia da fotografia, marcada por uma práxis fotográfica conscientizada, com uma ampliação da imaginação do fotógrafo para a liberdade.

O que vemos na prática apresentada pelo BeReal é o oposto disso. Além de retomar a defesa do realismo ingênuo, com a mistificação de um registro fotográfico que supostamente capta o real por não utilizar filtros, há também um jogo limitado e impositivo, que se contrapõe à possibilidade de abertura criativa e de liberdade de se contrapor à vontade dos aparelhos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um momento histórico marcado pelo temor do falseamento das imagens pela inteligência artificial, o BeReal faz um apelo ao realismo ingênuo da primeira fase da teoria da fotografia, em uma defesa anacrônica que parecia ter sido superada, mas que ganha defensores e adeptos das novas gerações que, supúnhamos, estariam “letradas” para os usos das mídias digitais.

Ao invés de avançarmos para uma quarta fase, que a fotografia pudesse ser compreendida como um gênero ficcional, o fantasma do real puro, sem máscaras, volta a rondar e tenta reencarnar nas imagens sem filtro do BeReal. A pretensão de ser uma alternativa radical e diferente, que seria uma saída para as imposições idealistas da estética instagramável, é falha e anacrônica. O aplicativo reitera compreensões conceituais do início da história da fotografia que supomos estarem obsoletas.

Do ponto de vista do jogo fotográfico, também não há nenhuma ruptura na proposta do BeReal, pelo contrário, há uma exacerbação das imposições do aparelho, pois é o aplicativo quem define a hora em que se deve postar, transformando o ato

fotográfico em uma corrida agônica contra o tempo, colocando em evidência a faceta do ato fotográfico como um jogo.

Os criadores afirmam que o aplicativo é diferente, pois há um limite de postagem, com a possibilidade de apenas um clique por dia. Mas, do ponto de vista da produção da imagem, o aplicativo é regido pela mesma ansiedade de produzir dos demais aplicativos de compartilhamento digital de imagens.

Quando o usuário ignora as mensagens do aplicativo e não posta algumas vezes seguidas, aparece uma mensagem na tela "Postar para ver", onde todas as imagens são bloqueadas e só é possível visualizar o que os outros postaram se eu mesmo postar. A imagem, no BeReal, continua a ser uma moeda de troca em busca de atenção, completamente inserida no regime disciplinar do olhar moderno detalhado por Crary (2012).

Se por um lado o BeReal pretende se contrapor à ansiedade provocada pelos outros aplicativos, que têm como demanda a postagem constante e a idealização da vida, ele próprio pode ser um evocador de ansiedade, pois a proposta de enviar os avisos para fotografar em horários aleatórios pode deixar o usuário sempre em apreensão. Além disso, o tempo de apenas dois minutos para fotografar transforma o ato fotográfico em uma corrida contra o tempo, o que também amplifica a ansiedade do presente contemporâneo, sempre realizando ações cronometradas.

O BeReal tem a pretensão de se contrapor à estética dos filtros e da idealização do Instagram, coloca-se como a resposta ao excesso e supostamente apresenta uma possibilidade de novos usos da fotografia. No entanto, com um embasamento conceitual da teoria da fotografia é possível identificar que o aplicativo não traz nenhuma novidade, ao contrário, faz um apelo ilusório para a retomada do realismo ingênuo. Mais uma vez obscurecendo os olhares contemporâneos sobre o tema insuperável do realismo fotográfico.

Essa emulação de realismo sempre se apresenta de forma contraproducente, pois tenta ofuscar o pensamento crítico para a fotografia como a consolidação de uma realidade objetiva, que não passa manifestação de uma ideologia. E, mais do que isso, impede a compreensão da fotografia como uma manifestação criativa, quem em vez

de um realismo intrínseco é motivada por um ilusionismo, por uma vocação ficcional. Por isso que as fotografias fascina, não por apresentar a realidade, mas por transfigurar o tédio do real em uma possibilidade onírica, que movimenta a imaginação. Sem a compreensão desse apelo ficcional da fotografia, resiste uma relação esquizofrênica, que limita as possibilidades criativas e se torna um perigo cada vez mais latente neste momento histórico em que a Inteligência Artificial faz a simulação da simulação, emulando a estética fotográfica para criar imagens que, vistas por um público leigo, se deixa levar pela profissão de fé nas imagens.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, A. A ontologia da imagem fotográfica. In TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 261-266.
- BOURDIEU, P. **Un arte medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- CRARY, J. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.
- FONTCUBERTA, J. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona, Gustavo Gili, 2010,
- JAGUARIBE, B. Realismo sujo e experiência autobiográfica. In: FATORELLI, A.; BRUNO, F. (Orgs.). **Limiares da imagem**: tecnologias e estéticas na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- MACHADO, A. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2015.

ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SILVA, M. de O.; LONDERO, R. R. **Imagens que consumimos, imagens que nos consomem**: afetações do corpo na era da virtualidade. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 11, n. 18, jan./jun., 2015, p.13-33. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/21313/16813>. Acesso em: 25 abr. 2023.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Michel de Oliveira – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É integrante do Grupo de Estudos de Comunicação e Imaginário (Imaginalis). Autor de "Seduzidos pela luz ou bases antropológicas da fotografia" (Imaginalis, 2021) e de "Saudades eternas: fotografia entre a morte e a sobrevivida" (Eduel, 2018).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4178-916X>

E-mail: michel.os@hotmail.com.br

15

COMO CITAR ESTE ARTIGO

OLIVEIRA, Michel de. Ficções do real e imposições do jogo fotográfico no aplicativo BeReal. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 16, n. 1, p. 1-15, 2025.

RECEBIDO EM: 05/08/2023

ACEITO EM: 20/12/2024

PUBLICADO EM: 08/04/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional