



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LUCÍOLA CARLA CORREIA DA SILVA

CONSTELAÇÕES VISUAIS:
O IMAGINÁRIO DAS FOTOGRAFIAS E COMUNIDADES NA REDE.

RECIFE

2016

LUCÍOLA CARLA CORREIA DA SILVA

**CONSTELAÇÕES VISUAIS:
O IMAGINÁRIO DAS FOTOGRAFIAS E COMUNIDADES NA REDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva.

**Recife-PE
2016**

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586c Silva, Lucíola Carla Correia da
Constelações visuais: o imaginário das fotografias e comunidades na
rede / Lucíola Carla Correia da Silva. – 2016.
112 f.: il., fig.

Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Fotografia. 3. Autorretratos. 4. Antropologia. 5.
Mídia social. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-133)

Lucíola Carla Correia da Silva

TÍTULO DO TRABALHO: CONSTELAÇÕES VISUAIS: O IMAGINÁRIO DAS FOTOGRAFIAS E COMUNIDADES NA REDE.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 20/05/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Raquel do Monte Silva
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à vida, concedida (ou não) por uma transcendência divina, mas que já é maravilhosa pela mágica da imanência em que se constitui.

Em seguida, os agradeço a minha família, sobretudo aos meus pais e a Edmar, pelo amor, dedicação e suporte incondicionais.

Ao Professor Eduardo Duarte pela valiosíssima orientação, por ter acreditado e investido em minhas ideias, por todos os ensinamentos das aulas, indicações, sugestões, pela oportunidade prática do estágio docência, pela bibliografia imprescindível e pela infinita paciência que foram fundamentais para a conclusão desta pesquisa.

Aos professores Nina Velasco e Cruz, Carolina Dantas e José Afonso pelos conhecimentos compartilhados, pelas correções dos artigos das disciplinas e por todas as referências apresentadas. E também aos professores Jeder Janotti, Raquel do Monte, Thiago Soares e Bruno Nogueira por terem aceitado participar da banca examinadora da defesa dessa dissertação.

Aos amigos de sempre e aos amigos de profissão que me ajudaram com dicas, histórias divertidas e muita empatia, em especial: Eduardo Dias, Sérgio Mendonça, Mônica Tavares, Felipe Falcão e todos da Faculdade Metropolitana. Aos colegas do PPGCOM e aos membros do grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas pela troca de experiências e formação de laços duradouros.

Aos meus alunos, que diariamente me fazem acreditar que encontrei na docência uma verdadeira vocação.

Aos funcionários da secretaria: Zé Carlos, Roberta e Cláudia, pela simpatia e prontidão em todas as solicitações necessárias e ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco pela oportunidade de conquistar mais um título, possibilitando meu crescimento profissional e acadêmico nessa linha de pesquisa fascinante que é a Estética e Cultura da Imagem.

RESUMO

No contexto da popularização de imagens íntimas em aplicativos de fácil captura e manipulação na atualidade, tal qual o Instagram, é impossível não observar a explosão de perfis imagéticos voltados para a publicização da vida cotidiana. O desejo de ser observado naturaliza o registro e transformação de si e do corpo como vestígios de uma consciência presente no tempo e espaço. Nota-se o surgimento de um novo tipo de fotógrafo que atrai e sente-se atraído por determinadas temáticas que se repetem em aglutinações de fotografias, formando grupos autônomos e comunidades independentes, interligadas por associação de afetos que se entrecruzam. Entretanto, determinados símbolos concebidos dentro desses aplicativos apresentam-se como repetições de elementos que sempre estiveram presentes no imaginário de produção iconográfica compartilhada pelo homem, em períodos anteriores à digitalização, e que transportam uma dinâmica que pensamento que perpassa os séculos em diferentes suportes. A persistência dessas subjetividades como forma de comunicação produz constelações visuais presentes desde a época dos registros de Chauvet-Pont-D'arc, passando pelo Atlas Mnemosine de Aby Warburg, remanescendo na época dos Novos Olimpianos da cultura de massa do século XX e que continuam enquanto materialização do desejo de permanência do “eu”, expresso nos autorretratos do rosto e do próprio corpo, publicados diariamente na contemporaneidade.

Palavras-Chave: Instagram; Comunidades virtuais; Autorretrato Digital; Imaginário.

ABSTRACT

In the context of popularization of intimate images in easy photograph capture and manipulation nowadays, using some applications like Instagram, it is impossible not to notice the explosion of profiles that search for the popularization of everyday life in images. The desire to be observed by others naturalizes the registration of self and body as traces of an awareness self presence in time and space. It's visible the emergence of a new type of photographer that attracts and is attracted by certain themes that are repeated in associated photographs, forming some autonomous groups and independent communities, linked by association affects connected by themselves. However, certain symbols designed within these applications appear as repetitions of elements that have always been present in the shared iconographic and imaginary production made by men, in periods prior to digital era, and carrying a way of think that is always running through the centuries in different types of media. The persistence of these subjectivities as communication produces some sorter of visual constellations, which always have been present, since from the time of Chauvet-Pont-d'Arc paintings, through by Aby Warburg's Atlas Mnemosyne, having remained until the time of the twentieth-century mass culture's "New Olympians" and continue as a materialization of the immortality desire, expressed on self-portraits and body pictures, published daily in the contemporary world.

Keywords: Instagram; Virtual Communities; Digital Self Portrait; Imaginarium.

LISTA DE IMAGENS

<u>Figura 1: Visão da figura humana antropomórfica em Chauvet-Pont-D'arc</u>	<u>25</u>
<u>Figura 2: Painel dos Cavalos</u>	<u>27</u>
<u>Figura 3: Painel dos Leões</u>	<u>27</u>
<u>Figura 4 : Painel dos Rinocerontes</u>	<u>28</u>
<u>Figura 5: Painel dos Rinocerontes. Detalhe</u>	<u>29</u>
<u>Figura 6: Arte Minóica Clássica e Afresco grego</u>	<u>37</u>
<u>Figura 7: As Venus Esteatopígicas. Portal Educar Brasil</u>	<u>40</u>
<u>Figura 8: Retrato de Madame Louis Françoise Godinot, 1829</u>	<u>44</u>
<u>Figura 9: Segundo retrato de Madame Louis Françoise Godinot, 1829</u>	<u>44</u>
<u>Figura 10: Câmera Escura</u>	<u>45</u>
<u>Figura 11: Câmera Lúcida</u>	<u>46</u>
<u>Figura 12: The Arnolfini Portrait – Jan Van Eyck , 1434</u>	<u>47</u>
<u>Figura 13: Portrait of a Warrior with his Equerry – Giorgione (1501)</u>	<u>47</u>
<u>Figura 14: Joseph Nicéphore Niépce, Visão Pela Janela em Le Gras, 1826</u>	<u>53</u>
<u>Figura 15: Retrato de menino não identificado em Carte de Visite, 1928</u>	<u>55</u>
<u>Figura 16: Retrato de homem não identificado em Carte de Visite, 1928</u>	<u>55</u>
<u>Figura 17: Retratos de jovens desconhecidas em álbuns de família do Brasil</u>	
<u>Colonial</u>	<u>57</u>
<u>Figura 18: Corpos no Painel 46, Atlas Minemosine de Aby Warburg</u>	<u>61</u>
<u>Figura 19: Corpos e ninfas no Painel 39, Atlas Minemosine de Aby</u>	
<u>Warburg</u>	<u>61</u>
<u>Figura 20: Instalações provisórias do Atlas Mnemosine na Biblioteca Warburg.</u>	<u>63</u>
<u>Figura 21: Instalações provisórias do Atlas Mnemosine na Biblioteca Warburg</u>	<u>63</u>
<u>Figura 22: Corpos no Painel 47 Atlas Minemosine de Aby Warburg</u>	<u>69</u>
<u>Figura 23: Corpos no Painel 49 Atlas Minemosine de Aby Warburg</u>	<u>70</u>
<u>Figura 24: Perfil mais seguido na rede Instagram: @KimKardashian</u>	<u>74</u>
<u>Figura 25: Perfil mais seguido na rede Instagram: @KimKardashian com um aumento para 59 milhões de seguidores num período de seis meses, jan. 2016</u>	<u>74</u>

<u>Figura 26: Foto da modelo e socialite Kim Kardashian e com o marido, o Rapper Kanye West denunciando o uso de aplicativos de embelezamento.</u>	75
<u>Figura 27: Perfil da Instagramer Fitness brasileira Gabriela Pugliese. jan 2016</u>	76
<u>Figura 28: Montagem publicada em matéria da Veja SP</u>	76
<u>Figura 29: Diagrama representativo de uma rede por associação</u>	79
<u>Figura 30: Diagrama representativo de uma rede emergente.</u>	79
<u>Figura 31: Vênus Esteatopígia, artefatos do Paleolítico Superior</u>	80
<u>Figura 32: Pannel das mãos em Chauvet-pont-D'arc</u>	81
<u>Figura 33: Perfil da Instagramer brasileira Gabriela Pugliese, voltado para a publicização do próprio corpo, exposição do cotidiano</u>	84
<u>Figura 34: Foto publicada pela Instagramer brasileira Gabriela Pugliese com 68.400 “curtidas” e 682 comentários</u>	84
<u>Figura 35: Foto publicada pela Instagramer brasileira Gabriela Pugliese com 67.200 “curtidas”</u>	86
<u>Figura 36: Perfil da Instagramer americana Jen Selter</u>	87
<u>Figura 37: Foto publicada pela Instagramer americana Jen Selter colocando-se como cliente da marca Calvin Klein numa suposta naturalidade</u>	88
<u>Figura 38: Perfil do Instagramer Fitness Brock O' Hum</u>	89
<u>Figura 39: Foto publicada pelo Instagramer <i>Fitness</i> Brock O' Hurn numa clara demonstração de força e virilidade</u>	90
<u>Figura 40: Comunidade “acidental” formada por imagens sob a hashtag #SELFIE com 257.990.774 autorretratos</u>	93
<u>Figura 41: Comunidade “acidental” formada por imagens sob a hashtag #BICEPS com 2.838.745 fotografias</u>	94
<u>Figura 42: Comunidade “acidental” formada por imagens sob a hashtag #ANTESEDEPOIS com 3.212 fotografias</u>	95

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	10
<u>CAPÍTULO I: DOS SONHOS ESQUECIDOS À PARTILHA ICONOGRÁFICA</u>	15
<u>1.1 O IMAGINÁRIO E A DINÂMICA DE PENSAMENTO POR IMAGENS</u>	15
<u>1.2 A CAVERNA DE CHAUVET-PONT-D'ARC E A FORMAÇÃO DAS PRIMEIRAS COMUNIDADES POR IMAGEM</u>	22
<u>1.3 AS COMUNIDADES POR IMAGEM COMO SUPORTES PARA TRANSMISSÕES DE IMAGENS MENTAIS</u>	31
<u>CAPÍTULO II: PEQUENA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA COMPARTILHADA</u>	37
<u>2.1 A EVOLUÇÃO DOS SÍMBOLOS IMAGÉTICOS E A BUSCA PELA VEROSSIMILHANÇA</u>	37
<u>2.2 O DESEJO DA CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA: SOBREVIVÊNCIA DO IMAGINÁRIO NAS COMUNIDADES DO SÉCULO XIX</u>	49
<u>2.3 ATLAS MNEMOSINE: UMA CONSTELAÇÃO DE SÍMBOLOS IMAGÉTICOS COMO VESTÍGIO DE TEMÁTICAS RECORRENTES</u>	59
<u>CAPÍTULO III: O IMAGINÁRIO NA ERA DA FOTOGRAFIA DIGITAL</u>	65
<u>3.1 A FETICHIZAÇÃO DOS ÍCONES VISUAIS.</u>	65
<u>3.2 OS “NOVOS OLIMPIANOS” NO CONTEXTO DAS REDES SOCIAIS E APLICATIVOS FOTOGRÁFICOS NA INTERNET</u>	71
<u>3.3 ANÁLISE DAS COMUNIDADES POR IMAGEM NO INSTAGRAM E O TRAUMATISMO DIANTE DA AUSÊNCIA DO “EU”</u>	77
<u>CONCLUSÃO</u>	99
<u>REFERÊNCIAS</u>	106

“Um homem não é outra coisa senão o que faz de si mesmo”.

(Jean-Paul Sartre)

Introdução

Com o aumento no trânsito de dados e interação interpessoal na Internet, tem-se mudado de forma intensa a maneira como as pessoas se comunicam na atualidade. Motivados pelo desenvolvimento de dispositivos portáteis e acessíveis como smartphones, tablets, e filmadoras digitais, dentre outros suportes, os cidadãos comuns transformaram-se em produtores de conteúdo audiovisual, participando massivamente na concepção de narrativas através de imagens.

Em contrapartida, esses indivíduos também são receptores através dos mesmos dispositivos, num trânsito de informações diárias de publicação instantânea,¹ abordando temáticas acerca de si e do mundo ao redor, ornamentadas com inúmeras opções de tratamento de imagens digitais para construção de realidades.

O usuário das tecnologias de comunicação do novo milênio não se contenta em observar a história num movimento contemplativo, ele deseja fazer parte de toda a aura de status produzida pelo espetáculo exposto nas imagens que anteriormente circulavam por meio do cinema, da televisão e que atualmente são difundidas através de perfis nas Redes Sociais Multimidiáticas¹. A reprodutibilidade técnica dissemina cargas iconográficas digitais todos os dias, resultado da aliança entre a expansão da indústria da informática e das telecomunicações, proporcionando a acessibilidade total do público ao ato de filmar, fotografar e distribuir. Algo impossível em contextos histórico-tecnológico anteriores.

O cinema e a televisão ofereciam modelos a serem copiados e consumidos, entretanto num fluxo comunicacional que funcionava em uma via única, num sentido vertical e de hierarquia superior em relação ao público. Com o surgimento da internet e comunidades em rede, o espectador, observador ativo dos meios de construção de imagens e perfis ao seu redor, se posiciona como criador de seu “*avatar*” de personalidade compartilhando-o publicamente entre os grupos que participa, moldando suas experiências da forma que mais o agrada, através de textos, vídeos, e sobretudo: Fotografias.

Constituiu-se assim, uma reconfiguração da indústria de cultura de massa nascida no século passado, que em busca de novos expectadores, passa a oferecer experiências estéticas como bens de consumo através da produção de imagens, algo que é possível ao se estimular o compartilhamento via web de símbolos com carga afetiva por meio de

¹ Redes que contam com recursos de plataformas audiovisuais. (MARTINO. L. Teoria das Mídias Digitais. 2014, p. 65).

representações em fotos e vídeos pessoais.

Conforme apontando por Pierre Lèvy (1999) ao abordar a cultura participativa na web, e posteriormente por Henry Jenkins (2008, P.25) ao afirmar que consumidores estão aprendendo a utilizar as diferentes tecnologias para ter um controle mais completo sobre o fluxo da mídia e para interagir com outros, percebe-se que o conceito de consumir e fazer parte da mídia vai além de adquirir produtos específicos idealizados por empresas de entretenimento para as massas, o indivíduo deseja possuir o domínio e estar inserido processo.

O usuário médio de redes sociais, ainda que de maneira não planejada, segue a tendência de publicizar seu cotidiano, seus hábitos, seu corpo, ou qualquer outra representação que julgue possuída de características especiais e passível de atrair admiradores.

Aproxima-se assim, do status que as celebridades midiáticas populares entre o público já possuem, visto que algumas delas também se constituem em produtos catalisadores de afetos e idealizados pela cultura de massa.

Ao se falar em celebridades ou vedetes da mídia, também é preciso ampliar sua concepção. Não se tratam exclusivamente das estrelas hollywoodianas ou ícones da televisão, embora estas ainda sejam as que atraem um número maior de seguidores, trata-se porém, de todo personagem que congrega uma carga de admiração e empatia por parte de outros seguidores anônimos. Logo, aqui se enquadram os líderes políticos carismáticos, artistas, intelectuais e demais corpos que encarnam simbolicamente os desejos de seus admiradores.

Destarte, dentro do universo cultural contemporâneo, com a demasiada exposição de imagens da intimidade, de familiares, de estilos de vida, fotografias do rosto ou do corpo de personalidades famosas, naturalizou-se o costume de contarmos uma elaborada história de nossas personas, através de fotografias digitais compartilhadas no ciberespaço e acessadas sem maiores barreiras.

Diante de um novo modelo de visualidade que surgiu com a popularização da internet, em que o usuário tem a liberdade para utilizar a fotografia e a edição de imagens de maneira automática além da possibilidade de externar suas experiências em rede de forma instantânea, o sujeito da contemporaneidade sente-se estimulado a criar e expressar suas próprias narrativas, tornando-se também, um personagem midiático.

Conforme já apontado anteriormente surge um novo tipo de produtor de conteúdo, entretanto esse fenômeno, o de admiração acerca de determinadas temáticas

em imagens e o desejo de compartilhamento de personas já se fazia presente antes mesmo da informatização da cultura de massa e do nascimento dos dispositivos digitais. Tendo sua origem em períodos longínquos que coincidem com o surgimento dos meios cognitivos comunicacionais.

Não se contempla a arte, a notícia e a realidade, de longe, mas participa-se do processo de construção do acontecimento num movimento de partilha comunicacional com a comunidade, porque a autenticidade dos fatos e dos modos de vida é chancelada em pelas reações, ou seja, pela repercussão que uma imagem recortada da realidade pode proporcionar.

Por outro lado, percebe-se que determinadas representações, ou perfis produtores de certas temáticas, possuem uma potência aglutinadora de atenções à sua volta, um fenômeno conhecido na Internet a partir do número de seguidores registrados na página, mas que também já existia antes da experiência em rede digital, desde a formação das primeiras reuniões comunitárias.

Com o crescimento do repertório de técnicas para a estetização da vida cotidiana que envolvem imagens retocadas, primeiramente de forma analógica e em seguida, com a maleabilidade e instantaneidade do digital, surgem os aplicativos conectados em rede, desenvolvidos especificamente para a ornamentação e edição automática de fotografias, tal qual o Instagram, que possibilita a criação de um perfil pessoal, a indexação e agrupamento de perfis sob determinadas temáticas, em espécies de comunidades fotográficas.

Não se tratam de comunidades intencionais em que todos se conhecem e convivem em uma espécie de clube, nas comunidades do Instagram a formação se dá com o uso das *hashtags*, que são marcadores temáticos acerca de determinado assuntos nas fotografias, unido representações pelo tema e não por relações de proximidade.

Os grupos de bancos de imagens se formam em torno dessas marcações, mostrando em tempo real a quantidade de pessoas ao redor do mundo que estão reproduzindo e compartilhando fotografias semelhantes, de um assunto que desperta interesse. Não é obrigatoriedade existir um acordo prévio de se produzir para a comunidade que abriga fotos sob uma determinada *hashtag*. Apenas a coincidência de se comunicar através dos temas, o que faz desta plataforma um registro iconográfico de narrativas e dinâmicas de pensamento materializadas em vestígios digitais.

A experiência de ser visto enquanto subjetividade e de por o entendimento do mundo em partilha através de símbolos é uma prática social que antecede os suportes

tecnológicos modernos, ela faz parte da gênese do que é a própria comunicação.

Durante o surgimento do Cinema, da Fotografia, das técnicas ilustrativas com câmera escura dentre outras ferramentas de expressão por meio de imagens, observa-se o desejo de representar o ser e o mundo através da verossimilhança iconográfica. E junto com esse desejo, emerge o fascínio em torno dessas representações, sobretudo acerca das que evocam o homem e o meio, que perseguem a reprodução da realidade ou que ornamentam o cotidiano numa tentativa de exaltação do prosaico, da elevação do ser ordinário para o extraordinário.

Segundo a concepção de Erick Felinto (2005, p. 16) o homem tende a exaltar sua individualidade num resgate do misticismo religioso que exalta o Deus à imagem e semelhança si, cujo poder de crença fora desgastado com o tempo, ao passo que não também nega o poder simbólico dos deuses de aparências humanas, com isso, as supostas divindades que emanam idolatrias são representações imagéticas do próprio ser humano. Em um movimento contrário, instintivamente o indivíduo assume sua faceta iconólata moderna quando se deixa guiar por imagens tecno-religiosas, dentre estas, as reproduções fotográficas digitais de perfis que segue, copia e idolatra.

Desenvolvendo a ideia do fascínio por símbolos que emanam da iconoclastia, percebe-se que esta lógica vem desde o surgimento das artes visuais. O homem representa a si mesmo, e por conseguinte, transmite as inquietações do imaginário através de grafismos, pinturas e fotos, hábito que surge na antiguidade e permanece até tempos atuais, modificando-se apenas os suportes.

Portanto, a premissa da análise aqui exposta constitui-se em traçar um panorama da formação de grupos comunitários que desenvolvem o fascínio acerca de imagens que exaltam o próprio homem e sua interação com o mundo, e conseqüentemente, também pretendemos investigar as origens do desejo de publicização de si em forma de registro, inicialmente em pinturas, mas que num processo evolutivo, culminam na inúmera quantidade de registros fotográficos pessoais nas comunidades em rede hoje em dia.

Percebe-se, na contemporaneidade, que o fenômeno da popularização da cultura em rede *on line* não parte apenas de dispositivos técnicos que convergem para um meio virtual e que todo o processo, está dentro das mentes daqueles que vivem a cultura participativa. Segundo Levy (1999), estes atores sociais repartem o desejo de compartilhar seus egos e expressar-se, ganhando, atualmente, mais visibilidade do que no passado. Entretanto, ao se falar de tendências sociais que partem de uma forma de pensamento, não só o fenômeno da convergência, mas toda ideia de manifestações do

espírito postas em partilha, nascem do campo imaginativo, de um universo intangível de ideias que tomam a forma quando são expostas em textos, pinturas, fotografias, produções cinematográficas dentre os mais diversos dispositivos.

Tais dispositivos são fabricações que surgem para dar conta da necessidade de exposição compreensão de determinados símbolos que habitam as estruturas do imaginário. Porém, para melhor compreendermos como as dinâmicas mentais operam nesses veículos, primeiramente precisamos traçar um panorama introdutório do que são essas estruturas imaginativas.

Capítulo 1: Dos sonhos esquecidos à partilha iconográfica.

1.1. O imaginário e a dinâmica de pensamento por imagens.

“O que nos força a pensar é o signo. O signo é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento.” (DELEUZE, 1987, p.96)

O símbolo é uma das partes integrantes do Imaginário. Segundo Gilbert Durand, muito embora igualmente representassem os medos da psique, e se materializariam em impulsos míticos expressos através pulsões criativas ou inventivas na sociedade, tomando como ponto de partida o filósofo alemão da escola neokantiana Cassirer (1874-1945), O fenomenólogo compreende que os símbolos teriam propriedades criadoras e libertadoras (PITTA, 2005).

Tais impulsos tomam a forma condensada em signos expressos em lendas, mitos, religiões, na literatura, pintura e nas demais manifestações culturais e satisfazem a uma forma de se situar no mundo. Um método encontrado pelo homem, desde a era primitiva, de tentar compreender e repassar às gerações subsequentes o seu papel entre os demais seres da natureza, numa manifestação anterior à cognição linguística verbal, que advém de um impulso intuitivo presente em diferentes épocas e civilizações.

A este impulso mental são designadas diferentes denominações pelos estudos fenomenológicos que derivam das análises que privilegiam a intuição ao invés do empirismo, logo às determinadas sensações, pensamentos ou imagens da consciência que surgem como impulso em diferentes períodos, deu-se o nome de “Imaginário”. Segundo Pitta (2005, p. 18), o mito, originário dos símbolos, é a forma que o homem encontra para compreender-se, explicar as coisas a sua volta e sobre os processos mentais ao qual nem sempre tem controle. Durand vai utilizar o termo “imaginário” e não somente “simbolismo” para nomear o fenômeno, visto que o símbolo seria o suporte para expressar o imaginário, dando origem a sistemas simbólicos que estão presentes nas manifestações interdependentes em cada sociedade.

Isso pode ser melhor compreendido ao considerarmos os estudos antropológicos acerca do Imaginário, através da fenomenologia proposta em oposição à fundamentação do pensamento como atributo exclusivo da razão. Ao longo da história, uma herança iluminista de entender o mundo à luz de experimentos ou acontecimentos materialmente

quantificáveis relegou à imagem mental uma hierarquia inferior ou de pouca credulidade (LIMA, 2011), sendo esquecida, por séculos, como elemento primordial de constituição do pensamento.

A imagem, ou imagem mental é a unidade básica da simbolização, Imaginário é a capacidade individual e também coletiva de compreender o mundo ao passo que é um fluxo composto por elementos das imagens que se expande ao coletivo e ultrapassa a memória cognitiva.

Após um panorama da abrangência da simbologia imaginária ao longo de diferentes períodos históricos, Gilbert Durand, observa que existe, nas ciências, uma tendência que pressupõe o conhecimento apenas como o produto que advém do domínio exclusivo de sistemas cartesianos baseados em uma realidade material exterior à intuição (LIMA, 2011).

Um fenômeno de exaltação do pensamento racional em detrimento da pluralidade transcendente do símbolo que é nomeada pela antropologia do imaginário de “Iconoclasmo ocidental” numa espécie de ode ao ícone e ao progresso da ciência:

Poder-se-ia dizer que o ‘estreitamento’ progressivo do campo simbólico, na aurora do século XX, levou a uma concepção e a um papel excessivamente “estrito” do simbolismo. Pode-se questionar, com justa razão, se esses três estados do progresso da consciência não são três etapas de obnubilação e, principalmente, de alienação do espírito: Dogmatismo teológico, conceptualismo metafísico com seus prolongamentos ockhamistas e, finalmente, semiótica positivista nada mais são do que uma extinção progressiva do poder humano de relação com a transcendência, do poder de mediação natural do símbolo (DURAND 1964, p. 38-39).

Tal cientificismo materialista tão comum dentre as ciências naturais e repressor do pensamento simbólico, por fim, cede um papel de importância às imagens mentais graças à contribuição de campos como a Linguística Funcionalista, a Psicanálise e a Sociologia:

Os métodos que comparavam a loucura com a sanidade, a lógica eficaz do civilizado com as mitologias dos “primitivos” tiveram grande mérito de fazer com que a atenção da ciência se voltasse para o denominador comum da comparação: O reino das imagens, o mecanismo pelo qual se associam os símbolos e a pesquisa do sentido mais ou menos velado das imagens ou hermenêutica. (DURAND, 1964. P. 41).

Porém mesmo afirmando a existência do símbolo, a tendência destas hermenêuticas é a desvalorização da imagem mental, aqui entendida como a simbologia proposta pelo acesso do homem aos portais imaginários transcendentais naquilo classificado pela Imaginação Simbólica enquanto hermenêuticas redutoras.

Mas se a psicanálise e a psicologia social redescobrem a importância das imagens, e por isso, rompem revolucionariamente com oito séculos de repressão e de coerção do imaginário, essa doutrina só descobre a imaginação simbólica para tentar integrá-la na sistemática intelectualista estabelecida, apenas para tentar reduzir a simbolização a um simbolizado sem mistério (DURAND, 1964, P. 41).

Ainda que em determinados campos de conhecimento, tal qual a Psicologia Analítica Clássica, a imagem seja a matéria bruta de seus pressupostos, a dinâmica de pensamento por imagens persiste em ser confundida com “o duplicado mnésico da percepção”. (LIMA apud DURAND, 2011). As metodologias psicanalíticas apenas preencheriam o espírito com miniaturas mentais, cópias materiais das coisas subjetivas, ou por um reducionismo próprio da ciência, proporcionariam um aprisionamento da imaginação a um ícone remanescente ou a um sintoma de enfermidade mental.

Porque aquilo que não pode ser catalogado enquanto processo mental de acesso voluntário constituiria a matéria bruta do subconsciente, formado apenas por fragmentos de memórias extremamente subjetivas, ainda que em bloqueio. O devaneio, o sonho, a loucura, constituídos pela aleatoriedade das imagens são encapsulados apenas enquanto enfermidades da razão, ainda que Durand tenha considerado o esforço de Jung tal qual uma hermenêutica instauradora destes princípios, a concepção mais vale como uma tentativa de reascender o interesse racionalista e perscrutador da ciência em torno do objeto despido de matéria, que é o imaginário, do que uma assertiva definitiva do que se trata esse universo transcendente:

Se Freud tinha uma concepção demasiado estreita do simbolismo, que reduzia a uma causalidade sexual, pode-se dizer que Jung tem uma concepção demasiado ampla da imaginação simbólica (...) quase não considerando a morbidez de certos símbolos, de certas imagens (...) o sistema de Jung parece confundir estranhamente, num otimismo imaginário, a consciência simbólica criadora da arte, da religião e a consciência simbólica criadora dos simples fantasmas de delírio, do sonho, da aberração mental. (DURAND, 1964, P. 64).

Ainda acerca de hermenêuticas instauradoras pode-se falar em esforços na intenção de superar a coisificação e inexatidão da imagem mental, numa tentativa de compreendê-la como um fenômeno dividido entre a “solidez da sensação e a idéia pura”. (LIMA, 2011).

E dessa forma: “o papel da imagem na vida psíquica é rebaixado ao de uma possessão quase demoníaca”. (DURAND, 1989 p. 35) Assim, Durand afirma que Sartre, Bergson e a própria psicanálise falharam, apesar de utilizarem o método fenomenológico.

Apenas com o surgimento dos primeiros estudos que se propunham a investigar o ponto nevrálgico que disseminaria os impulsos humanos criativos coincidentes, não conectados à razão pura, mas a uma predominância de sensações transcendentais, é que a imaginação e os sentidos retomaram sua significância no fazer científico, sendo forçadamente categorizados para uma melhor compreensão de sua gênese:

O imaginário possui regras de funcionamento que foram apontadas de modo indireto por Cassirer, Freud, Jung, Lévi-Strauss. Bachelard indica de modo mais contundente a existência de uma organização do imaginário, mas coube a Gilbert Durand (1964) desenvolver o projeto de seu mestre e desenhar uma topologia que desse conta da organização das imagens simbólicas a qual ele chamou de estruturalismo figurativo. Trata-se de estruturas intelectuais, mas figurativas, ou seja, que são autônomas no plano lógico, mas não são jamais inseparáveis da imaginação, sua fonte e ao mesmo tempo instância de expressão. (PORTANOVA, 2014. P 3 e 4).

Segundo Gilbert Durand (1989) a formação do imaginário se dá em díspares regimes que vão além da memória consciente e apresentam-se desde os primeiros estágios de vida, regimes estes nomeados de *schèmes* que representam uma tendência geral dos gestos posturais humanos e que levam em conta as emoções, paixões, afeições e instintos básicos de todos os seres cognitivos.

Constituem uma junção entre os gestos inconscientes e suas representações em diferentes formas de se interagir com a realidade ou a razão, seja na escrita, na fala ou na iconografia. Indo mais além, Ana Taís Portanova de Barros, expande a significância da classificação durandiana e toda a carga de sua ruptura com os padrões empiricistas até então estabelecidos:

Durand (1997) mostra que a lógica do intelecto é figurativa porque está enraizada em figuras que existem no espaço-tempo, motivadas e motivantes dos *schèmes*. O autor (1997) retomou o programa de Novalis com sua fantástica transcendental para dizer que a fantástica e a imaginação não são da ordem do intelecto, mas do poder de representação fundamental da alma. Os Estudos do Imaginário se colocam, assim, no seu nível fundador, na contramão das correntes empiristas e racionalistas, dizendo que a grande fonte do conhecimento não está no exterior, nos olhos, nas orelhas, e também que nem tudo já está lá na cabeça. Não, nem a percepção, nem a inteligência são a fonte, mas sim a imaginação: A fantástica. (PORTANOVA, 2014. P. 4).

Aprofundando-se no entendimento de imanência do imaginário, percebe-se que a concepção da matéria fluida que constitui os fluxos das imagens mentais, aqui classificadas como “imagens visuais” ultrapassam a percepção individual da memória. Vai além da subjetividade, consolidando-se em um lugar anterior à racionalização:

Há um aspecto nesta fantástica muitas e muitas vezes esquecido nos estudos em que as imagens visuais constituem o corpo empírico: ela é transcendental porque não é uma imaginação segunda, nutrida da percepção, pós-perceptiva,

reprodutiva. Trata-se de uma imaginação primeira, criadora, independente da memória e dos sentidos. (PORTANOVA, 2014. P. 4).

Ainda sobre a organização dos Estudos Antropológicos, para propormos uma explicação acerca dos *schemes* posturais citados por Durand, de inspiração nas essências motoras e instintivas do *Homo Sapiens*, observa-se que o primeiro remete à verticalidade da postura humana, a subida e divisão visual ou manual; que pode ser ilustrada pelo gesto de erigir-se sobre os pés, na posição verticalizada; Sendo explicitado como alegoria arquetípica de luta (heróica).

O segundo *scheme* representa a eufemização (mística) da descida, que implicam à renovação, no gesto de engolir, o percurso interior dos alimentos, dando ideia de continuidade, com tendência à harmonia e conciliação. O ninho acolhedor da mãe ou a movimentação cíclica do ato sexual, por exemplo.

Ou ainda um terceiro *scheme* de conciliação entre as duas reações anteriores, ou seja: sintética/disseminatória ou dramática. uma junção de ambos os regimes num hibridismo que vai da dualidade do primeiro, à sinestesia cíclica do segundo (PITTA, 2004). A teoria fenomenológica aponta que as representações humanas simbólicas reproduzem tais *schemes* de maneira instintiva e sem uma ligação direta com a consciência cognitiva de um pensamento racional, sem uma necessária sintomatização. Segundo Morin, (1980), a ânsia que reproduz a eclosão de manifestações simbólicas pelo indivíduo em suas práticas culturais e sociais estaria relacionada ao conflito vivido pelo homo sapiens no seu processo de vida, na tensão entre o sujeito e o mundo, um procedimento necessário para se adquirir uma consciência de si, do mundo, da morte e do tempo que passa e, conseqüentemente, do envelhecimento.

Diante de tal consciência, as pulsões do imaginário costumam a desabrochar em revelações simbólicas: Poesia, imagem, cultura e diferentes formas de manifestações sociais, em séculos ou espaços físicos distantes, porém com características que retomam os mesmos parâmetros dos regimes propostos no método fenomenológico.

Portanto, incluídas nas tais manifestações simbólicas estão resquícios dos *Schèmes* ou de algo de maior carga imaginária cuja dimensão pode corresponder ao léxico dos estudos durandianos, porém expressos em manifestações de cultura na sociedade, tais quais a fotografia “que funciona enquanto plasmadora icônica e catalisadora simbólica”. (PORTANOVA, 2014).

Neste ponto, convém diferenciarmos de forma mais detalhada, o conceito de imagem iconográfica ou fotográfica daquilo que se corresponde a uma imagem mental

proposta pelos estudos que envolvem a antropologia do imaginário.

Ao se falar em imagem iconográfica ou técnica, expressa nos símbolos desenhados em paredes ou em registros fotográficos de uma pessoa, trata-se de uma representação que tenta por meios empíricos dar acesso a uma imaginação que descola-se do seu ícone, a pintura ou a fotografia por exemplo, e que reproduz de maneira restrita a matéria imaginária, que por sua vez, pode ser acessada através de seu ícone.

A imagem iconográfica é um signo que, por tamanha proximidade indiciática com a projeção mental, concebida pelo processo cognitivo ao mundo empírico, consegue avizinhar-se sem barreiras ao pensamento e memória, entretanto, por armadilhas metodológicas, ausência de um léxico apropriado, ou por uma tendência heurística dos estudos sobre o tema, não pode ser confundida com a própria imagem mental:

Estudos do Imaginário também carregam o pecado da promiscuidade entre ciência e senso comum e também das ciências entre si, de modo que não está a salvo da necessidade de rupturas epistemológicas, não para separar ciosamente os dois tipos de conhecimento e sim para construir uma consciência teórica. (...) Rupturas estas que parecem necessárias também às jovens Ciências da Comunicação. Aqui, dada a recorrência de objetos empíricos formados por filmes, fotografias e vídeos, ocorre com frequência a associação entre imagem técnica e imaginário, sem maiores cuidados conceituais ou mesmo nocionais. A redução de imagem a imagem técnica reflui de modo quase auto-evidente para a redução de imaginário a conjunto de imagens visuais, nuançado no máximo por alguma leitura psicologista que reconduzirá a imagem a sintoma de alguma outra coisa, sendo na verdade a descoberta desta outra coisa o objetivo final da pesquisa. (PORTANOVA, 2014. P. 3).

Porquanto a iconicidade expressa em desenhos, pinturas, posteriormente em fotografias e no cinema, revela seu referente em si próprio, como um clone, ou o eco de seu original representante, ainda que aquele que lhe deu origem desapareça. Através da imagem capturada fotograficamente, do filme ou de gravuras, temos o acesso direto aos portais da intuição conectados ao imaginário, independente de traduções linguísticas ou memórias conscientes.

Já a propriedade da imagem mental que compõe o imaginário proposto por fenomenólogos como Edgar Morin, aborda uma essência própria da imaginação, reduzida à memória ou consciência pelo cartesianismo científico, mas que abrange um universo maior e transcendente, que eclode em manifestações, sejam elas poéticas, invenções científicas ou por muitas vezes iconográficas, ao longo dos tempos.

Logo, uma dinâmica de pensamento constitui-se como formação e transmissão de imagens mentais, sob a ótica dos estudos do imaginário, uma “estrutura essencial da

consciência, função psicológica” (MORIN, 1970, p. 28) que acontece ao passo que se vê transposta no objeto representado fisicamente e permite o acesso direto ao seu reflexo imaginal no nível da consciência.

“A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência, e, portanto, como qualquer consciência é, antes de mais nada, transcendente. A segunda característica da imagem que diferencia a imaginação de outros modos da consciência é que o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessivas”. (DURAND, p.22-23).

E, por conseguinte não se pode negar a existência de um fenômeno simplesmente por este não se enquadrar nos postulados tradicionais que prezam pela percepção exata de sua dimensão, que exigem uma materialidade. A imagem mental, sua transcendência e supostas eclosões em dinâmica de pensamento através de símbolos é anterior a seu aprisionamento na iconoclastia ou no enquadramento científico, e escapa também à “ilusão semiológica” (DURAND, 1970, p. 32)

Ao mesmo tempo, não se pode dissociar a imagem mental de sua presença simbólica representada no mundo em diversas manifestações, assim como em ícones materiais. “O original encarna, desce à imagem” (MORIN, 1970, p. 28), de forma que seu representante é uma presença vívida da imagem mental ausente e catalisador do desejo de expressão do imaginário que se repete em diferentes períodos da história e da ciência.

Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de tocar fogo aos móveis em troca de alguns segundos de imagens tremidas, não são industriais nem homens da ciência, mas possesores de sua imaginação. (...) mas não será, propriamente possesores de imaginação, o inventor, antes de o virem a consagrar como grande homem de ciência? Será a ciência apenas uma ciência? Não será ela sempre, na sua fonte inventiva, filha do sonho?” (BAZIN apud MORIN, 1970, p.16).

Seguindo a lógica do pensamento de Morin, essa carga imaginária extrapola a manifestação iconográfica no cinema, na fotografia, nos inventos tecnológicos e se faria presente em outros momentos de efervescência inventiva? Em outras formas de conexão de ideias e sensações entre os indivíduos?

Porém de forma mais restrita, o desejo de transmissão de uma dinâmica de pensamento por imagens iconográficas, que reproduzem a realidade, pode pertencer a períodos anteriores ao da descoberta da emulsão fílmica podendo advir de uma época ainda mais remota que a pintura renascentista, por exemplo?

Visto que “as grandes invenções nascem do mundo das *manias*, do mundo dos hobbies” (Morin, 1970, p.16) que são materializadas, categorizadas e ensinadas ao

longo de gerações, tal hipótese requer um análise aprofundada das épocas que se manifestam tais invenções.

1.2 A Caverna de Chauvet-Pont-D'arc e a Formação das primeiras comunidades por imagem

Na contemporaneidade, comunidades de entusiastas da fotografia digital colecionam e compartilham retratos íntimos em grupos específicos reunidos por marcadores temáticos através do Instagram, transformando esta rede social num gigantesco banco de imagens com registros de diferentes regiões do espaço geográfico mundial.

Práticas semelhantes também já se manifestavam antes da digitalização e surgimento da web, nos períodos iniciais da fotografia do século XIX. Ainda que num suporte analógico; cartões postais de retratos de família, dos escravos, paisagens, e demais assuntos; Eram colecionados e partilhados como um costume social.

Conhecidos como Carte-de-visite e álbuns de família, estes artefatos simbolizavam a busca de ao menos duas indigências: A permanência da imagem de um mundo em transição na forma de um ícone e a troca de pontos de vista diferentes acerca da realidade num desejo de integração:

Ao mesmo tempo em que as imagens eram meios de conhecimento de realidades externas ao mundo em que determinado indivíduo vivia, elas se constituíam em uma possibilidade de aprendizado. É óbvio que se consumiam, desde então, realidades fragmentárias estética e ideologicamente produzidas. Decorreu dessa experiência, também, a ideia de guardar imagens do mundo, isto é, colecioná-las. A fotografia enquanto objeto de coleção abrangia uma vasta iconografia de personagens célebres, heróis, atrizes, políticos, imperadores, literatos, vistas de cidades, tipos humanos e etc., gravadas e veiculadas sobre diferentes suportes, de acordo com diferentes períodos. (KOSSOY, 2002, p. 45).

O suporte iconográfico da fotografia vai além de sua função restrita de registro desde o seu surgimento. Ela é âncora de uma estrutura fantástica ainda mais ampla e intangível, possui uma função multiforme e, em derradeiro, indefinível. De modo a satisfazer uma série de carências subjetivas que Mourin vai designar como “Foto-presença”, “foto-recordação” e “foto-extralúcida”. (MORIN, 1970, P.27).

No primeiro, uma presença de um objeto que por vezes já se faz ausente no mundo material, na segunda classificação, uma reconstrução de um momento que se desfez no tempo, e por fim, na terceira, um acesso a pulsões mentais sem tangibilidade

ou adequação no tempo e espaço. Nos três aspectos, é algo que vai além da documentação científica:

Qual será, então, a função da fotografia? Função multiforme e sempre, no derradeiro momento, indefinível. É a de ser emoldurada, colada em álbuns metida numa carteira, olhada, amada, beijada? Tudo isso, sem dúvida(...) Começando por uma presença moral, vai até o encantamento e à presença espírita(...) (MORIN, 1970, p. 27).

Logo, estendendo a presença transcendente dos álbuns de família ou das recordações fotográficas produzidas, admiradas e armazenadas ao longo dos séculos, sua fetichização enquanto objetos de amabilidade ou admiração são paralelos a outros ícones que proporcionam acessos a diferentes cargas simbólicas:

Entre esses dois polos (a fotografia) é amuleto, é fetiche. Como fetiche, portanto, como recordação, como presença muda, se substitui a fotografia ou faz concorrência, às relíquias, às flores murchas, aos lenços preciosamente conservados, às miniaturas da Torre Eiffel e da Praça de São Marcos. Instalados sobre os móveis, pendurados ou fixados às paredes (MORIN, 1970, p. 27).

A fotografia é, como outras manifestações ou relíquias iconográficas fetichizadas, formas de acesso aos umbrais da imaginação. Sua permanência exerce combate ao tempo, são presenças vivas que disputam com o esquecimento, a morte e o desconhecido (MORIN, 1970). Entretanto, antes mesmo da descoberta da fotografia e da difusão das imagens em álbuns, cartões, daguerreótipos e estereoscópios, o desejo humano de capturar a realidade em registro iconográfico para a posteridade e compartilhar tal registro com os semelhantes aparentemente já se fazia presente.

A iconografia na história das artes visuais se fundamenta nessa premissa de captura e transmissão como se “a necessidade que o homem tem de lutar contra a erosão do tempo se fixasse, privilegiadamente, na imagem” (MORIN, 1970, p.29). Representando um dos primeiros lampejos deste desejo, tem-se as obras capturadas e expostas no filme *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* do cineasta alemão Werner Herzog que trata das pinturas rupestres da caverna de Chauvet-Pont-D’Arc, no sudoeste da França. Em seu interior, foram encontrados cerca de quatrocentos desenhos e pinturas pré-históricas, datadas de 48 mil anos A.C.

Localizada por acidente em 1994, a caverna Chauvet foi vedada para que as pinturas não se deteriorassem com a presença de visitantes contemporâneos e para que apenas um número limitado de pesquisadores tivesse acesso ao seu interior. Foi aberta uma exceção para que Herzog e sua equipe registrassem imagens cinematográficas com suas câmeras e técnicas em 3D e as exibissem ao mundo. Não existe plano de visitas

turísticas ao local, e ver o filme é a única maneira de conhecer a produção imagética de um período extremamente remoto da existência humana. (ZANIN, 2013).

As pinturas, cuja época de sua concepção corresponde a uma era anterior às estruturas simbólicas estabelecidas como linguagem, hoje são consideradas a primeira expressão gráfica e visual da humanidade e trazem quatrocentas e trinta e cinco representações, que mostram diferentes espécies de animais.

São painéis diversificados com: Ursos, rinocerontes, uma parede com leões, uma leoa, uma pantera, e alguns bisões. Nas partes ainda mais profundas e de difícil acesso da caverna, também é possível observar o contorno de dez mãos em negativo e positivo, representações de corpos e genitálias humanas e, ao fundo, o desenho do corpo de uma mulher propositalmente exposto em uma rocha curvilínea metamorfoseada com outro bisão:

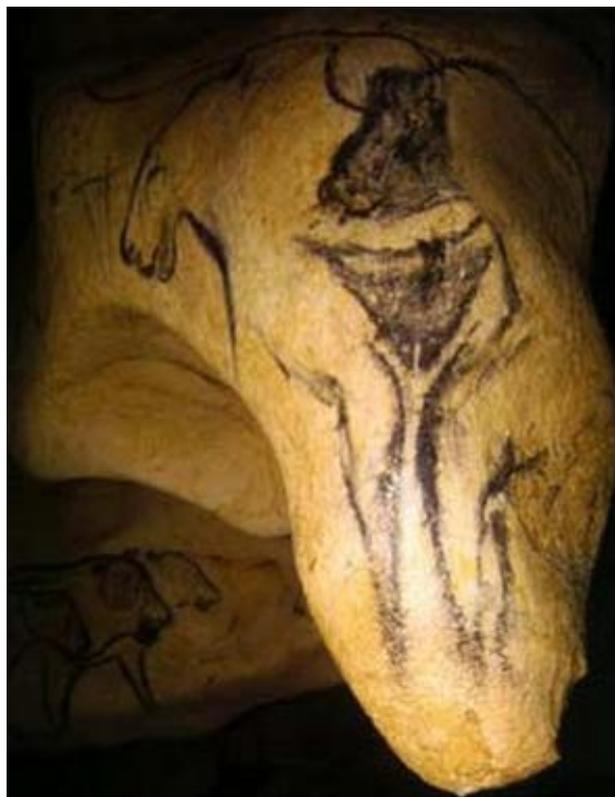


Figura 1: Visão da figura humana antropomórfica em Chauvet-Pont-D'arc. A Caverna dos Sonhos Esquecidos. Herzog (2011).

São conjuntos de imagens sobrepostas, com mais de quatro patas, mais de uma cabeça ou diferentes contornos de cabeças não finalizadas, não por incapacidade do “artista” na época, mas pelo desejo de representação fiel do movimento, quase numa

tentativa de empregar o realismo e tridimensionalidade que só apareceriam milênios após, nos vídeos contemporâneos ou no cinema com o advento da imagem na tela ou dos efeitos ópticos do cinema digital.

O que se percebe com tal achado é que antes mesmo da expressão escrita, observa-se o desejo de captura imagética da realidade. “O que se encontra em Chauvet seria uma espécie de protocinema” (HERZOG, 2011). Tanto que, dependendo do tipo de luz e sombra que incide em seu interior, como uma tocha ou fogueira, e a posição de alguns animais, desenhados nos pontos de maior elevação rochosa ao invés de superfícies planas, têm-se a impressão de tridimensionalidade.²

Um dos cientistas depõe no documentário confirmando que foram realizados estudos estilísticos dos desenhos. (ZANIN, 2013). Alguns deles, como o desenho das mãos na parede em positivo e negativo, com quase absoluta certeza dos estudiosos, foram produzidos por uma pessoa só, um artista que se ocupava de tal feito na comunidade, fato confirmado por um defeito no dedo mínimo denuncia a sua autoria, como uma assinatura involuntária.

Por outro lado, devido a datações no carbono, observou-se que as técnicas de pintura e desenho eram passadas de uma geração a outra por meio do aprendizado. Desse modo, uma geração mais jovem poderia continuar o que outra havia começado, absorvendo suas técnicas e imitando-lhe o estilo. O mistério, entretanto, reside na temática escolhida que reverbera em manifestações rupestres de sociedades distintas e sem contato umas com as outras.

Cada hipótese abre caminho para novas explicações e novos questionamentos. Falar em aprendizado implica supor alguma forma de comunicação por imagens numa época tão primitiva? Elas já existiriam?

Não pode se afirmar com uma certeza matemática devido à distância temporal dessa antiguidade longínqua, mas a descoberta expande a prova de que registros simbólicos de uma consciência imaginária já eram exteriorizados no formato de reproduções gráficas.

Sobretudo ao se pensar nas figuras sob o ponto de vista da estética enquanto “coisas do pensamento”, a partir da premissa de que existe sentido no que parece não

² Werner Herzog, durante o longa-metragem, explica que por esta mesma razão optou pela tecnologia 3D, realizando o desejo dos antepassados da caverna milênios depois e por intermédio de uma tecnologia que representa a evolução dos meios de transmissão por imagens, já desejados desde a época das pinturas em Chauvet-Pont-D'arc.

ter, e algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece um detalhe anódino (Rancière, 2001).

Estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem em coisas de pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia de pensamento segundo o qual as coisas da arte, são coisas do pensamento (...) Toda forma sensível, desde pedra ou concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e signos de sua destinação. (RANCIÈRE, 2001, p. 11 e 12).

Portanto, as pinturas funcionam como uma espécie de umbral de outra dimensão de tempo, ou de outra realidade, que nos leva diretamente aos primórdios da espécie, ao passo que cumpre com sua função de registro “fotográfico” para a posteridade, realizado por aqueles povos.

O que desejavam, sonhavam e expressavam aqueles seres, nossos ancestrais? Qual o motivo dessa trabalhosa técnica de desenho? Representação de algum ritual? Como desenvolveram tais técnicas? O que atraía as pessoas por milhares de anos para se expressarem por imagens no mesmo local? Antes de uma resposta direta a estes questionamentos, o que se tem de imediato é um acesso direto ao imaginário de uma cultura específica de uma data distante através da representação por imagens, que busca congelar o movimento e enquadrar uma cena real:



Figura 2: Painel dos Cavalos. A Caverna dos Sonhos Esquecidos. Herzog (2011).



Figura 3: Painel dos Leões. A Caverna dos Sonhos Esquecidos, Herzog (2011).

Outra hipótese levantada pelos pesquisadores, em entrevistas durante a película, é acerca da tentativa do acesso ao imaginário pela iconografia em diferentes tempos, culturas e continentes. Um acesso que nasce isolado em longínquas partes sem nenhum contato temporal ou geográfico. Mesmo sem uma interligação visível entre essas sociedades formou-se uma espécie de comunidade natural de registros rupestres com temáticas reincidentes.

Observarmos, então, a fixação do desejo de permanência da imagem, que é registro fixo e observável de uma simbologia fugaz em gestos e sons, além da necessidade de compartilhamento de tais símbolos.

Ainda nesse período, uma espécie de busca pela verossimilhança também pode ser observada, esse anseio de retratar imagem e movimento, tal qual se corresponde à realidade, fica evidente nas sobreposições, linhas duplas, e sensação de movimento:



Figura 4: Painel dos Rinocerontes, A Caverna dos Sonhos Esquecidos. Herzog (2011).

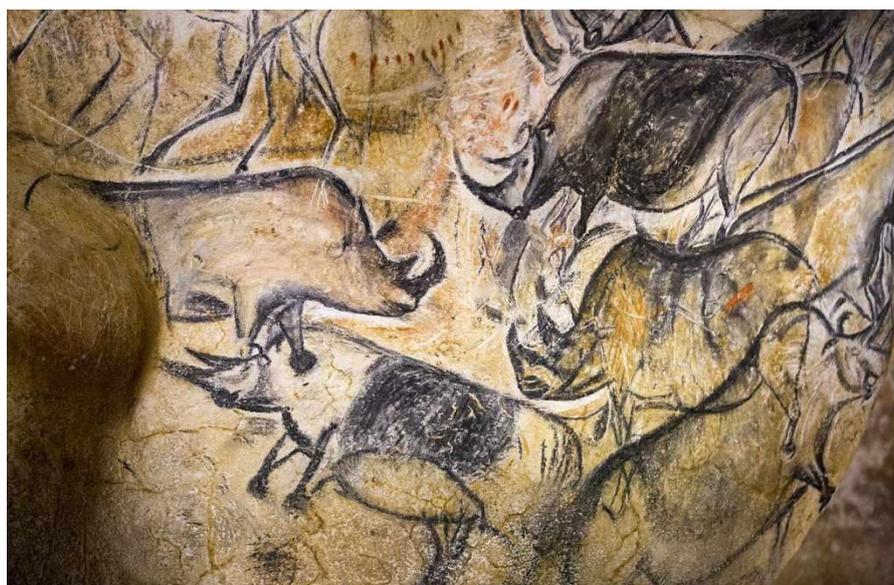


Figura 5: Painel dos Rinocerontes. Detalhe. A Caverna dos Sonhos Esquecidos, Herzog (2011).

Pode-se perceber que os painéis foram estrategicamente desenhados para intensificar a sensação de debandada, no primeiro painel, os rinocerontes possuem dois ou três contornos, um número maior de chifres, alguns mais escuros, em sombra. “Ao imaginarmos a caverna iluminada por tochas, as figuras certamente poderiam tremular diante de quem as observa” (HERZOG, 2011).

Reitera-se então, que o que se vê em Chauvet-Pont-D'arc é uma avançada técnica de pintura, não apreendida em nenhuma lembrança cognitiva, mas fruto de uma

necessidade de exteriorização do pensamento e comunicação entre membros de uma sociedade e com uma imanência divina presente nas nuances da imaginação e naquilo que não podia-se compreender.

O acesso ao imaginário que se dá através dessas figuras também não está apenas no que estes animais pintados representam. Visto que muito do que foi pintado é um registro da época, uma documentação do cotidiano. Mas, encontra-se também no impulso de armazenar, e na técnica apurada, sem nenhum método anterior ou “escola” que ensinasse o homem primitivo a fazê-lo.

Outro aspecto importante é que os registros encontrados em Chauvet-Pont-Dar’c distanciam-se cronologicamente e geograficamente das manifestações iconográficas em outras cavernas na Europa, ou das pinturas dos povos pré-colombanos, mas aproximam-se enquanto temática.

Como também observou Gilbert Durand, povos sem nenhum tipo de ligação, e em muitos casos, distantes em gerações, difundiram técnicas parecidas e desenhos com simbologia semelhante, como se os acessos aos portais do imaginário (DURAND, 1988) eclodissem através de específicos temas nos rituais das cavernas apesar da falta de contato entre estas gerações.

E trazendo mais uma vez o conceito de imagem mental como algo que encarna a dimensão dos sentidos imaginários numa imagem iconográfica, o fenômeno acontece como se uma parte deste imaginário assumisse uma característica transcendente, tal propriedade permeia uma essência comum aos seres humanos em diferentes localizações e épocas, funcionando como imã de atração das pessoas acerca do objeto, no caso o desenho e sua temática, que vai tentar dar conta desta imanência, numa dinâmica de pensamento que subsiste e pode ser compartilhada:

A imagem mental é a estrutura essencial da consciência, função psicológica, não é possível dissociá-la da presença do mundo no homem e do homem no mundo (...) a característica essencial da imagem mental é uma certa forma do objeto estar ausente em sua própria presença. Acrescente-se também o recíproco: de estar presente na sua própria ausência (...) Os primitivos e as crianças não têm uma imediata consciência da ausência do objeto: Tanto crêem na realidade dos sonhos como na do estado de vigília (MORIN, 1970, p. 28).

Seguindo o apontamento de Morin acerca do contato com imaginário sem as barreiras categóricas da realidade e ilusão, através de ícones visuais, torna-se plausível a reverência à imagem mental no objeto representado nas paredes das cavernas e seu deslumbramento por parte dos indivíduos reunidos em diferentes épocas: A relação

“presença-ausência” ainda não é estruturada como encontra-se em tempos posteriores.

A aglomeração em torno das pinturas é a celebração e acesso direto a manifestações do pensamento ainda não catalogadas por livros, pela ciência ou até mesmo pela linguagem, uma vez que os processos de cognição mental e constituição de saberes, nestes períodos, ainda estavam em plena evolução.

E é tão poderosa que se faz presente espontaneamente em espaços e tempos separados, diferentes cavernas, épocas distintas dos registros e territórios afastados, mas que ainda assim encontram-se vestígios semelhantes, tal qual a caverna Chauvet em comparação com Lascaux, também na França, ou Lol-Tun, no México:

Os mesmos processos psíquicos nascentes tanto levam a uma prática, objetiva e racional, quanto a uma visão afetiva, subjetiva e mágica. São portanto polivalentes, e esta polivalência permite-nos perceber que a visão prática possa estar impregnada de magia ou de participação, e que a visão mágica possa coexistir com a visão prática, como acontece com os primitivos, onde essa coexistência determina a própria percepção. (MORIN, 1970, p. 117).

Supondo-se legítimas as eclosões do imaginário em épocas, e locais extremamente distanciados e o poder de transmissão de pensamento para quem observa essas manifestações, séculos depois, podemos então, estabelecer um costume inato que surge desde a era pré-histórica, das primeiras aglomerações de pessoas cujo vínculo seria a criação e transmissão de imagens iconográficas, algo que aqui classificaremos, na ausência de um termo específico, de *Comunidades por imagens*.

1.3 As comunidades por imagem como suportes para transmissões de imagens mentais.

Antes de expandir o conceito das comunidades por imagem, cabe um apontamento para as características das comunidades em geral, percebe-se que elas decorrem de um costume existente há mais de vinte ou trinta mil anos, quando os seres humanos perceberam que viver juntos era mais vantajoso e satisfatório do que enfrentar os perigos da vida de maneira solitária. (MARTINO, 2014, p 46).

Com a evolução da espécie humana há cerca de trinta mil anos, aspectos tais, como: Formação das famílias, constituições das cidades, formação das instituições, dentre outros fatores, estimularam a criação de comunidades que reúnem as pessoas em agrupamentos com características e desejos semelhantes. “a raiz da palavra comunidade é a mesma de comum, de comunicação, pensada como ‘aquilo que pode ser compartilhado’”. (MARTINO, 2014, p 46).

Por outro lado, alguns autores defendem uma organização mais orgânica dos seres humanos em grupos, um movimento inato, assim como as oscilações de seres microscópicos ou os *schemès* apontados por Durand, tais quais os movimentos cíclicos ou peristálticos. Pessoas atraem-se em grupos e comunicam-se porque tal manifestação por si só, já constitui uma eclosão de transcendência imaginária.

Isso porque a essência da comunicação em si deve ir além de uma construção estrutural, categorizada. Ela surge a partir da reunião dos seres em bandos e do impulso vital de se transmitir o universo de imagens mentais para outro através de algum suporte gestual, iconográfico e posteriormente linguístico.

Um impulso não controlável, num sentido pragmático, no primeiro momento de nossa história ancestral: Não existia um planejamento estruturado que por fim desencadearia o desenvolvimento dos grupos, afirmando as trocas subjetivas como o resultado de um procedimento observável, apenas as aglomerações, enquanto defesa ou enquanto urgência, tal qual a própria gênese dos demais seres vivos:

A comunidade não é um sistema de troca, aberto a influências externas e readaptativo. Não tem relação com os processos auto-organizadores e evolutivos; ao contrário, funciona como um sistema de defesa, conservador, refratário às oscilações exteriores e ao novo. É, da mesma forma, um sistema de neutralização do indivíduo. Estar com os outros, em coletividades vinculadas a determinados fins e práticas, é o mesmo que renunciar à autonomia e ao pensamento diferenciado. O comportamento dos homens aproxima-se mais, em verdade, a movimentos brownianos, que são agitações de partículas, corpos, microscópicos, de forma irregular, movendo-se, desordenadamente para um lado e para o outro. (MARCONDES FILHO, 2002, p. 93).

Poder-se-ia formular uma epistemologia da comunicação a partir do momento em que se questiona o que seria o ato de comunicar, na tentativa da compreensão de suas bases filosóficas e metodológicas e por quais meios essa comunicação se concretiza. E se uma comunicação por imagens se faz tão presente e eficaz quanto uma comunicação linguística.

Percebe-se que a comunicação não estaria no percurso, tampouco na intenção e nem na recepção da mensagem (MERLEAU-POUNTY, 1999) e sim num instante de partilha dos sujeitos tocados pela experiência daquela imagem ou sensação.

Algo que rompe o modelo epistemológico clássico, em que existe um caminho intencional do comunicador produzindo uma mensagem para o receptor. Logo, a comunicação pode prescindir a existência do interlocutor na instância da recepção, visto que tal receptor pode vir a surgir milhares de anos depois.

Constata-se, então, que o ato comunicativo vai além uma necessidade de troca e

não é reduzido à interpretação, codificação e decodificação dos interlocutores, abrangendo aquilo que pode ser compreendido, segundo o pensamento de Marcondes Filho (2002, p.94), como "a emergência de uma Razão Durante".

Tal emergência acontece diante dos possíveis encontros destes instantes e seus campos cognitivos, que nem sempre seguem o sistema clássico funcionalista e que nem sempre se completam no espaço-tempo da proposta de emissão da mensagem.

Dentre o processo de troca comunicativa reside o comunicar e o não comunicar, processos opostos que se somam e que não se esgotam perante as condições mínimas do esquema comunicativo pertencente à teoria funcionalista clássica (Marcondes Filho, 2002). Que por sua vez, é composta por emissor: A fonte; Receptor: O destino; e a mensagem: Que atravessa um canal, um meio ainda que mesclado ao ruído.

De acordo com a visão da semiótica é necessário um signo, composto por carga simbólica, um objeto que o referencia e uma interpretação, por vezes polissêmica, em uma relação de semiose. Tal relação só existe perante as futuras consequências que provoca:

A Semiose é a soma de signo, objeto e interpretante. O fato de uma nuvem escura “emitir” uma informação, só tem sentido se alguém a decodificar. Entretanto, o decodificador pode estar deslocado no tempo.(...) Comunicar tampouco significa apenas informar. Pela acepção precedente (do Colégio Invisível), é um ato automático, involuntário, é a forma pela qual as coisas aparecem para nós. (MARCONDES FILHO, 2002, p. 87,88).

Logo, as intenções por trás do ato de criação de signos nas paredes de Chauvet-Pont-D’arc prescindiam de uma consciência voluntária da transmissão de informação: Eram movimentos autônomos, tais quais os instintos formadores de *schèmes* do imaginário, e que cumpriram com seu papel enquanto formas de comunicação ao surgirem para as gerações posteriores e serem decodificados.

Em suma, o ato de comunicar está intrinsecamente ligado à formação de grupos pela essência de seu caráter de reunião autônoma, urgência, necessidade involuntária de contato e de compartilhamento do imaginário.

Nos agrupamentos comunitários, as associações são construídas por motivações que vão desde instintos biológicos, ao desejo de troca de conhecimento, ícones de status, e os mais variados interesses, todos inerentes ao encontro de “razões durante” sobrevividas da convivência social em uma configuração de partilha que suplanta o espaço-tempo.

Dentro dos campos cognitivos formados pela necessidade de comunicação, e

como meio de transmissão de mensagens, está o compartilhamento do cotidiano por pessoas que se unem interessadas em representações sob diferentes temas.

Ressaltando-se que não se trata da partilha de um artefato estritamente visual, a imagem do imaginário é pluridimensional, carregada de afetos, não reclusa apenas em uma figura bidimensional, com largura e altura, sendo tais figuras materiais apenas reproduções e meios de acesso à imaginação, à ideia pura.

Estes suportes, que vão transmitir a dinâmica de pensamento mental, modificam-se ao longo do tempo, porém a busca por esta conexão é que impulsiona a revolução tecnológica de formas mais verossímeis de comunicar precisamente todos os elementos simbólicos intangíveis do imaginário.

O suporte pode ser uma imagem esboçada, um jogo de sombras, imagens de bisões com oito patas para ilusão de movimento ou símbolos gráficos que substituem os objetos da realidade. Ao longo da evolução, mecanismos técnicos mais elaborados que emulam as visões das dinâmicas de pensamento dão origem a artes visuais ou até à linguagem, tal qual é proposto pela linguística estrutural.

E o desejo de evolução dessas manifestações para dar sentido e partilhar o volume de simbologias com o mundo vai impulsionar a criação de técnicas de desenho, luz e sombra, contornos, e posteriormente, a captação fotográfica precisa além das demais caracterizações dos ícones semióticos.

Uma diferenciação que precisa ser ressaltada acerca de tais ícones, tal qual a fotografia, pressupõe que mesmo passando a impressão de espelhamento do real devido a verossimilhança com seus referentes (DEBBOIS, 1990) as emulsões fílmicas também são portais de acesso à espaços transcendentais:

A imagem não é mais do que uma abstração, algumas formas visuais. Essas formas são, no entanto, suficientes para que se reconheça o objeto fotografado. São sinais, mas, são mais símbolos do que sinais. A imagem representa - é a palavra - Restitui uma presença. (MORIN, 1970, p. 157).

E esta constatação não é comum apenas entre povos da antiguidade, mas ao longo da história do homem em que se faz indispensável o desejo de comunicação e partilha dos símbolos, observável em costumes como troca ou coleção de pinturas, desenhos, esculturas e, por continuidade, fotografias.

Emulsões químicas e dispositivos técnicos desenvolvidos em inúmeros formatos a partir do século XIX repetem a dinâmica contínua de aglutinações subjetivas ao redor das imagens mentais materializadas iconograficamente. Um costume já presente desde a

“Caverna dos sonhos esquecidos”, as reuniões em torno dessas imagens são manifestações vivas e coerentes da atração por sincronicidade e ressonância. Imagens que ressoam no imaginário e se sincronizam com a dinâmica de pensamento de outros, além do tempo e do espaço.

Seguindo uma sequência de crescimento e aperfeiçoamento tecnológico em constante desenvolvimento, percebe-se o requinte técnico contínuo e exponencial na construção de imagens que comunicam a realidade das sociedades ao longo dos séculos. Todas as manifestações artísticas visuais se pautam nesse poder de fascínio que a iconografia proporciona enquanto suporte de comunicação, impulsionando a origem de movimentos artísticos e a apropriação de técnicas cada vez mais precisas na representação imagética do homem e do meio. Por conseguinte, o desejo por aprimoramento visual ultrapassa os tempos, influencia interações sociais e tem um poder tão significativo que se torna naturalizado na cultura e até mesmo na religião, tanto nas manifestações pagãs da antiguidade clássica que retratam os deuses com aspectos humanos, em mitos orientais, assim como na religião cristã com os símbolos e suas liturgias e, sobretudo, as caracterizações de seus santos.³

Durante a modernidade, a cultura de massa expande tal iconoclastia com seus ídolos cinematográficos, persistindo e naturalizando a partilha de desejos por imagens até a era digital, dentro das comunidades em redes sociais do ciberespaço numa evolução natural das antigas reuniões sociais em cavernas, em torno de álbuns de família ou exposições visuais.

Redes sociais voltadas para compartilhamento de imagens, que reúnem milhares de usuários em torno de temáticas recorrentes no espaço virtual, correspondem a uma emulação do espaço físico que sempre existiu fora da rede, ainda como resquício de uma pulsão de fascínio acerca de temas expressos em símbolos imagéticos.

A mente humana, com sua plasticidade e capacidade de adaptação ao ambiente cognitivo que a cerca proporciona essa evolução. Se nos períodos evolutivos o homo sapiens desenvolveu uma tecnologia necessária para adaptar-se de forma prática ao meio ambiente, a mesma lógica foi aplicada no desenvolvimento de métodos comunicacionais cada vez mais complexos, primeiro envolvendo gravuras, fonologias, linguagens e posteriormente a imagem técnica:

³ Segundo Durand (1988, p. 32) tanto nas ciências quanto na religião, sobretudo a católica cristã romana, existe uma iconoclastia resultante do desprezo à imagem mental. Uma ode à imagem materializada para focar-se em sua epiderme e desprezar as abstrações simbólicas dela recorrentes.

Antes da escrita o conhecimento era oral, transmitido de geração a geração. A escrita permitiu aos seres humanos armazenarem informações em outro local além do cérebro, numa espécie de HD externo escrito. A invenção da prensa mecânica por Guttemberg aumentou progressivamente a quantidade de informações em circulação dos séculos XV ao XX, e as mídias digitais, no século XXI, tornam esse crescimento exponencial. (MARTINO, 2014, p.41).

Durante muito tempo o texto manuscrito foi o primeiro e principal instrumento de comunicação primário entre grupos, porém concomitantemente, existia a comunicação por imagens, e anteriormente, por gestos. Uma comunicação entre si e o outro, entre grupos e aldeias, ou entre o subjetivo e o divino.

Nesse processo de transmissão do imaginário, da dinâmica de pensamento transposta para um suporte exterior à mente, dois aspectos estão presentes: O desejo de exteriorização do íntimo e a necessidade de partilha.

Uma metafísica comunicacional dessas relações encontra-se presente em todos os suportes dos quais se utiliza: Linguagem escrita, ilustrações e fotografias, movimentos gestuais, cinema, só para citar alguns, com isso pode-se traçar uma ontologia observando os aspectos intrínsecos a cada uma dessas metodologias.

Contudo, nosso foco vai abordar um panorama do desejo de exteriorização do íntimo e aspectos que envolvem aglutinação de determinados grupos humanos em torno de alegorias imagéticas, sobretudo as que envolvem o compartilhamento de si enquanto símbolo de status em fotografias digitais.

Capítulo 2 - Pequena história da fotografia compartilhada.

2.1 A evolução dos símbolos imagéticos e a busca pela verossimilhança.

“O que nós procuramos, ao nível mais profundo, é assemelhar interiormente, mais do que possuir fisicamente, os objetos e lugares que nos tocam através da sua beleza.” (BOTTON, Alain. 2012).

A partir do momento em que a humanidade se desenvolve cognitivamente aglutinando-se em grupos de interesse e produzindo partilhas comunicacionais, floresce a necessidade de transmissão de pensamento simbólico por ícones, que comprovadamente datam desde o período rupestre e permanecem em representações de arte no classicismo, nos selos minoicos, na pintura em vasos, afrescos e manifestações que perpassam diferentes períodos na história:



Figura 6: Arte Minóica Clássica e Afresco grego, Wikicommons, 2006.

A urgência de transmissão dessas imagens mentais através de símbolos evolui na medida em que o próprio processo comunicacional se desenvolve. O universo inconsciente proporciona uma infinidade de questionamentos, sentidos, devaneios que explodem enquanto impulsos vitais, tomando a forma de sons, gestos e ícones.

Uma das características desse processo, conforme explicitado anteriormente, é a necessidade de por o pensamento em partilha. O comunicar envolve dividir, através de um suporte, essas experiências cognitivas com o outro, com o divino, com o grupo. Ainda que a mensagem não contemple o esquema de comunicação clássico de forma linear ou num espaço-tempo preciso.

O símbolo, sobretudo aquele carregado de uma permanência material, tal qual o registro imagético e, posteriormente, o linguístico, possui momentos de partilha desconectados do imediatismo.

O objeto gráfico exposto numa pedra remete a uma experiência sensorial e vai conectar-se com todos aqueles que o acessam, seja um grupo imediato, presente no momento de concepção e exteriorização dessa ideia, seja séculos depois, se ainda permanecer visível tal qual o momento em que foi concebido.

Isso reforça a ideia de imagens mentais e suas representações em circulação através de comunidades propostas para esse fim, para tentar dar sentido à realidade exterior e à dinâmica de pensamento, através de identificação por um símbolo em comum.

Outra característica do processo comunicação em partilha através de símbolos, é o desejo de verossimilhança do signo, que é o objeto que faz as vezes da representação, com aquilo a ser interpretado pelo representante, que nos estudos semióticos também é designado como *representâmen*. (SANTAELLA, 2003).

Apesar de existirem atualmente signos supostamente arbitrários atribuídos à comunicação, como as palavras, classificações gramaticais e representações próprias da linguística estrutural e da linguagem mais rebuscada, no princípio dos processos comunicacionais a busca pela verossimilhança para a identificação mais acurada entre signo e ideia mental era uma necessidade clara e observável ao longo da história iconográfica⁴.

⁴ De acordo com os pressupostos do estruturalismo os elementos da linguagem se conectam por equivalência ou oposição os seus significantes formando uma estrutura, aos signos sem equivalência evidente, os linguistas apoiam-se na premissa arbitrária de sua concepção. (SANTAELLA, 2003. P.9)

E a representação iconográfica daquilo que se manifesta em pensamento é uma das primeiras formas de comunicação encontrada pelos grupos pré-históricos, desenvolvendo-se logo após as *schèmes* (DURAND, 1988) posturais, gestuais e sonoras.

Gestos, sons e movimentos, apesar de serem os primeiros signos que dariam conta de forma inata dos processos da imaginação e que surgiriam enquanto necessidades instintivas, ainda não seriam o suficiente na busca pelo acesso e compreensão das estruturas imanentes e cognitivas.

Todavia, além desses aspectos, percebe-se que desde as primeiras obras iconográficas, a representação do real tal qual espelho indiciático, que viria, séculos depois, impulsionar o desenvolvimento de tecnologias para esse fim tal qual a fotografia, já era próprio da comunicação em seu processo de partilha.

Antes do invento da emulsão fílmica fotográfica, os artifícios de conservação de registros e o desenvolvimento da pintura e escultura desempenharam este papel de representação fiel dos símbolos imaginários e da realidade.

Demonstrando, mais uma vez, a eficiência da comunicação através de imagens e iconoclastias. Escavações arqueológicas com em vestígios esculpidos ou manifestações artísticas de períodos longínquos também são consideradas enquanto documentos históricos. E tais artefatos representavam formas de acesso imediato às intâncias imaginais, sem uma necessidade primordial de decodificação.

Nas fronteiras da terra-de-ninguém onde se efetuou a passagem do estado de natureza para o estado de homem, o passaporte de humanidade válido, científico, racional e evidente, é o utensílio: *Homo Faber*. As determinações e as idades da humanidade são as de seus utensílios (MORIN, 1970, p. 23).

Homem de Neandertal já utilizava-se das cores e já simbolizava em antropomorfismos tais quais As Vênus Esteatopígicas (SANTANA, 2015) esculturas em pedra ou marfim de figuras femininas metafomorseadas em símbolos de fertilidade, apontando para a capacidade análoga da cognição, antes mesmo do surgimento da linguística.:



Figura 7: As Venus Estéatopígas, Portal Educar Brasil. (2011)

E com o aprimoramento das técnicas de pintura ao longo dos séculos, passando pela antiguidade e idade média, intensifica-se o desejo pela verossimilhança, a necessidade da representação fiel da simbologia imaginada, ou do aprisionamento do instante, tal qual espelho da realidade.

Isso posto, ressalte-se que aprisionamento da memória presente nessa cultura de comunicação através de signos imagéticos é uma particularidade própria da imagem em si. Isso porque a representação imagética possibilita a transmissão da mensagem, ainda que em conexões espaço-temporais distantes ou anacrônicas, conforme apontado por Walter Benjamin, como uma dialética em suspensão, em que ela, a imagem, uma vez que cognoscível, acessa o passado como uma relação imediata:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir (...). Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. (BENJAMIN, 2006, p. 505).

Visto que a imagem tem este poder de acesso, tal qual presente fosse, e que sua recepção e entendimento estabelece uma relação dialética com seu emissor, como um portal que possibilita o ingresso a um lugar de imanência imaginária em que se faz impossível a presença física, é compreensível o surgimento de todos os esforços ao longo da história para a evolução no campo da reprodutibilidade imagética.

E seguindo o raciocínio de Benjamin, a relação dialética das imagens nesse processo de comunicação se torna eficiente a partir do momento em que tal representação iconográfica se faz cognoscível. Logo, ainda que de forma inata, o esforço no campo das artes em busca da verossimilhança se justifica em prol da eficiência desta relação.

E diante de tal desejo e busca pelo verossímil ao longo da história, a evolução da tecnologia e das técnicas de concepção, reprodução e cópia, nas artes visuais, impulsionaram o homem na criação dos registros e nas temáticas expostas nas pinturas, por motivos diversos, tais quais: Conexão com o divino, por razões educativas, para registro da realidade efêmera, para denúncia e provocação dentre as mais diversas motivações, por ora mais imediatistas. Ressalta-se que esses avanços deram origem aos estilos, escolas e movimentos que perduram até a contemporaneidade.

Independentemente de um aprofundamento nos pormenores dessas tecnologias, percebe-se a união indissociável e permanente entre ciência e arte, além do uso das invenções nos mais diversos campos e, dentre os quais, a comunicação, como aprimoramento dos meios de transmissão das imagens, ainda fruto do desejo de exteriorização do íntimo em forma de elementos simbólicos.

Por fim, diante da constante evolução humana em busca de compreender os fenômenos naturais e valer-se da ciência no desenvolvimento de técnicas, instrumentos e conhecimentos que promovam uma maior eficiência nas suas atribuições cotidianas, surgem os estudos sobre a luz, reflexos refratários e experiências de controle de ondas óticas em certos tipos de vidro. (HOCKNEY, 2010)

Tais estudos e experiências no campo das ciências naturais vão culminar na criação das primeiras lentes e sua utilização em microscópios, telescópios, estudos acerca da visualidade e, naturalmente, sua apropriação pelas artes visuais.

Não se tem absoluta certeza de quando foram criadas, mas já no século VIII A.C., existia um cristal de rocha com propriedades de ampliação da imagem. No entanto, foi só no século XIII que esse cristal passou a ser conhecido e aproveitado, surgindo então os primeiros óculos e lentes de aumento. (HOCKNEY, 2010)

Desde sua origem, esse instrumento tem sido extremamente empregado para os diversos fins já citados. Segundo CRARY (2012, p.35), na época, logo após seu surgimento, houve uma rápida popularização, de modo que muitos pesquisadores começaram a fazer combinações entre lentes para a aplicação nos chamados instrumentos de óptica. E com o avanço da tecnologia para a produção de vidros

específicos, espelhamento e projeção de imagens, é desenvolvida a técnica de pintura atrelada ao uso da câmera escura para se conseguir este resultado.

A câmera escura já existia desde o século IV a.C e é descrito em relatos de Aristóteles, e pelos primeiros pesquisadores de fenômenos ópticos que observavam eclipses solares através dela, como o astrônomo árabe Al Hazen no século XI e o filósofo e matemático Roger Bacon no século XIII. (CALAÇA, 2011).

Com tal suporte, uma série de comunidades artísticas formadas por nomes célebres, dentre os quais: Leonardo Da Vinci e Johanes Vermer dão início ao emprego de técnicas de claro e escuro e tridimensionalidade com realismo comparável aos retratos fílmicos de séculos posteriores. Cujas precisão verossímil com a realidade evidenciam o uso de instrumentos de precisão ótica:

Parte-se da premissa de que as relações dos meios tecnológicos com a história da arte datam do surgimento da fotografia, no século XIX. As aproximações da fotografia com a História da Arte já ficam evidentes nas terminologias aplicadas aos títulos de livros, retiradas do universo das Artes Plásticas, como O Lápis da Natureza, 1844, de Talbot (...) É preciso, porém, considerar que os artifícios utilizados pelos artistas para captação da imagem, a partir de determinados referentes em busca da verossimilhança, são mais antigos, como demonstrou David Hockney no livro O Conhecimento Secreto – redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. A lógica indiciária da imagem já se fazia presente pela utilização da câmera escura, da câmera lúcida, do uso de lentes e de espelhos que cumpriam seus papéis como auxiliares técnicos da reprodutibilidade da imagem. Antes do advento fotográfico, o escritor veneziano Daniele Bárbaro, em 1568, aconselhava a utilização da câmera obscura como instrumento de informação visual aos artistas. (RIBEIRO, 2009, P.1).

Além da câmera escura, outro método associado a um instrumento de precisão visual era empregado, sobretudo por retratistas, no início do século XIX e foi evidenciado pro Hockney, apenas em 2002 ao logo de sua pesquisa, que versava sobre a utilização da Câmera Lúcida.

Tudo começou com um palpite. Ingres, o grande retratista francês do século XIX, em uma exposição na National Gallery, em Londres, com desenhos de turistas ingleses na Grand Tour com destino para Roma: Grandiosos personagens usando suas melhores vestimentas. Vi estes desenhos e fiquei impressionado com o tamanho; com o quanto eram pequenos. Então observei esta incrível precisão, a qualidade quase fotográfica. Ampliei alguns em uma máquina de Xerox (...) comecei a perceber que as linhas assemelhavam-se às de Andy Warhol: Ele projetava uma fotografia e traçava a linha acima, a linha parecia um traço, e para minha surpresa, algumas das ilustrações de Ingres possuíam estas mesmas linhas que as de Warhol, entretanto, em 1912, como isso poderia ter sido feito? Comecei a especular se houve a utilização de uma câmera lúcida. (HOCKNEY, 2002).

A imagem projetada é chamada de "real" porque a luz de fato atinge a superfície, de um modo muito parecido com que a imagem expõe o filme de uma câmera. O outro tipo, chamado imagem "virtual", ocorre quando a luz apenas parece partir da imagem, como no caso do reflexo do espelho.



Figura 8: Retrato de Madame Louis Françoise Godinot (1829). Jean-Auguste-Dominique Ingres “O Conhecimento Secreto” HOCNKEY, David. 2002. p. 22.



Figura 9: Segundo retrato de Madame Louis Françoise Godinot (1829). Jean-Auguste-Dominique Ingrès “O Conhecimento Secreto” HOCNKEY, David. 2002. p. 23.

A base da câmara escura não seria uma lente propriamente dita, mas um espelho côncavo que também poderia projetar imagens sobre a tela. O artista iluminaria o objeto desejado à luz do sol e apontaria o espelho para ele, projetando uma imagem real invertida sobre uma tela ou painel de madeira - chamado de anteparo. (HOCKEY, 2010)

Já câmara lúcida executa uma sobreposição ótica do objeto a ser visto acima de uma superfície sobre a qual o artista está desenhando, que pode ser uma folha de papel ou cartão postal. O artista vê tanto a cena quanto a superfície do desenho simultaneamente, acoplando uma espécie de prótese aos olhos, como em uma exposição fotográfica dupla. Isso permite que o artista duplique os pontos-chave da cena na superfície do desenho, auxiliando assim na composição precisa da perspectiva.

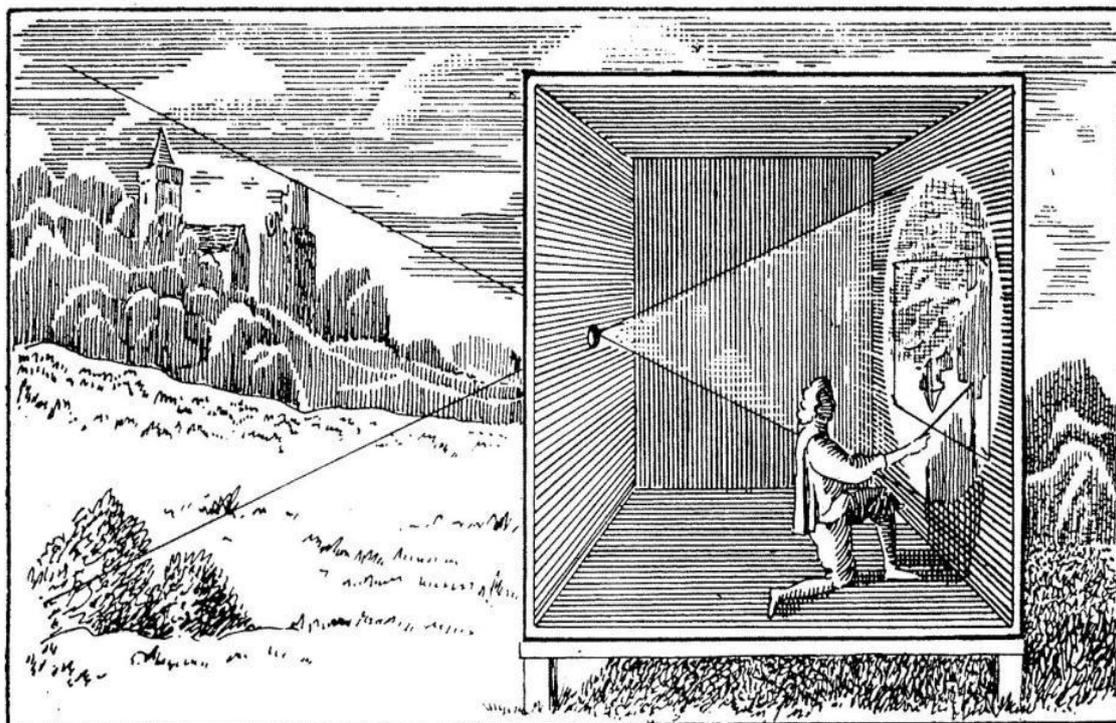


Figura 10: Câmera Escura. Wikicommons, 2011.



Figura 11: Câmera Lúcida. Wikicommons, 2011.

Em ambas as técnicas, na câmera escura ou lúcida, desenham-se os contornos da imagem com a aplicação da tinta por cima, ou pintando-se diretamente sobre a imagem projetada, o propósito era o mesmo dos registros gráficos em sociedades anteriores: Proporcionar um retrato fiel e fixo das luzes, ângulos e reflexos da realidade dinâmica e efêmera na busca pela verossimilhança:



Figura 12: As luzes, detalhes e reflexos com precisão fotográfica e a tridimensionalidade do Lustre em The Arnolfini Portrait – Jan Van Eyck (1434),



Figura 13: As luzes, detalhes e reflexos com precisão fotográfica no brilho da armadura. Portrait of a Warrior with his Equerry – Giorgione (1501).

Na aura acerca da obra de arte representativa de uma realidade projetada fidedignamente na tela pintada, como elemento de prestígio dentro das comunidades na sociedade, é de se esperar uma evolução no sentido de unir a arte da pintura e do retrato à pesquisas e técnicas no âmbito das ciências naturais e tecnológicas.

Se a câmera escura, invento primordialmente científico, era aliado das artes desde registros do século XV, naturalmente, arte e ciência se perpetuariam nesta parceria em prol da imagem iconograficamente perfeita, que supostamente não dependeria intervenção do homem em sua criação.

O que esses aparatos ópticos propõem num primeiro momento com sua extrema precisão é o surgimento de um pequeno mundo em si, extraídos da realidade. Uma cópia em um microcosmo daquele instante efêmero que se deseja capturar: Uma paisagem, uma tarde ensolarada, o rosto de um ente querido, são o prelúdio daquilo que futuramente seria o cinema e uma nova forma de se fazer arte,

Entretanto estão presentes os mesmos fundamentos de outras artes anteriores, tal qual a pintura com a criação de seus pequenos universos, conforme apontado por Heidegger (Heidegger apud Soulages, 2005 p. 219): “A obra abre um mundo e o mantém em sua ordenadora amplitude. Ser-obra significa, portanto, instalar um

mundo”.

A própria estrutura da câmera escura favorece a observação do momento presente projetado numa dimensão tátil e em uma parede, um momento contemplativo (MACHADO, 2007) de um sujeito que observa a realidade enquadrada diante de seus olhos. Logo, ao traçarmos um paralelo entre a câmera escura, com os desenhos da caverna de Chauvet-Pont-D'arc, percebe nitidamente que a dinâmica de concepção dessas imagens é a mesma: São projeções da realidade capturadas em um plano para observação. Como se lampejos daquele imaginário longínquo da história, ecoassem no período dos estudos sobre a visualidade no século XIX⁵, época do surgimento desses instrumentos óticos.

E, assim como nossos antepassados, o movimento natural do homem moderno diante deste novo invento que captura e enquadra as imagens exteriores para dentro da caverna, ou da parede da câmera escura, seria o de manipulação dessas efígies, de cópia, decalque, captura e registro. Com o intuito de moldar a realidade conforme se deseja.

2.2 O desejo da criação fotográfica: Sobrevivência do imaginário nas comunidades do século XIX.

Supondo que a imagem real é mutável, que as nuances do pensamento modificam formas e cores e que as lembranças se corroem com passar dos anos - além do surgimento de movimentos artísticos que pregavam a abolição das amarras formais na pintura - como se sustentar a memória do próprio rosto enquanto jovem, da imagem de um ente querido falecido, usando os conhecimentos que a humanidade já dispunha no contexto do surgimento da fotografia?

Durante o século XIX, pesquisas acerca da criação da imagem utilizando a luz solar, compostos químicos para fixação e a representação espelhada e permanente da realidade vão resultar na invenção dos processos que dariam origem à fotografia em diferentes partes do mundo. E com ela, todos os questionamentos filosóficos, acerca do aprisionamento do instante, florescerão exponencialmente, devido a sua natureza inicialmente indiciática, e posteriormente, apenas como transformação e traço do real.

⁵ Segundo apontado por Jonathan Crary em *Suspensões da Percepção e Técnicas do Observador*, o Século XIX rompe com o regime de visualidade contemplativo dos séculos anteriores para proporcionar uma interação com os suportes de concepção fotográfica, surgem os praxinóscópios e estereoscópios e a visão e suas propriedades suspensivas passam a ser dissecadas e estudadas. (CRARY, 1990)

Possesso da consciência da efemeridade do instante, o indivíduo busca seu aprisionamento. O tempo se constitui enquanto dimensão que não se controla nem se calcula tais quais as dimensões espaciais ou leis da física, química ou matemática:

O instante do desejo fotográfico não é o instante do ato fotográfico, menos ainda o da contemplação fotográfica; ele é, por meio da fotografia, ao mesmo tempo próximo e para sempre distante, ao mesmo tempo vizinho e presente no imaginário, e estranho e ausente no real. A fotografia aponta essa proximidade temporal impossível e fantasmática: Para um retrato, no mesmo instante, outrem está para sempre num outro mundo, pois o fotógrafo e seu modelo não habitam as mesmas durações temporais reais quanto nossos desejos de reunião, fusão e confusão. (SOULAGES, 2005, p. 219).

Partindo de diferentes iniciativas, esses anseios de aprisionamento da realidade se concretizam: Com Nièpce, e a autoria do primeiro registro fotográfico, com Daguerre e suas pesquisas na França, Fox Talbot na Inglaterra tendo como antecessores, Ângelo Salas na Itália e Heinrich Schulze na Alemanha, nos séculos XVII e XVIII, dentre outros pesquisadores.

Segundo Batchen (2004, p. 10) a emergência do desejo de experimentar a experiência que posteriormente viria a ser fotográfica, inclinou a sociedade moderna a atirar-se em círculos filosóficos e científicos que antecederam a invenção real da fotografia. Prontamente, seu surgimento no tempo em que se deu, não é fruto de um acaso, mas de forças imaginais que eclodiram exatamente no período de seu aparecimento.

À essas pulsões, ora nomeadas de desejo (BATCHEN, 2004), ora caracterizadas como regimes de visualidade (CRARY, 1990), as estruturas antropológicas do imaginário vão chamar de “Bacias semânticas” numa analogia às “bacias flúvias”. Uma metáfora que designa cargas simbólicas que permeiam a dimensão imanente da imaginação e que, em determinados períodos, jorram para superfície em eventos históricos, avanços tecnológicos ou invenções científicas:

Durand entende que as mudanças na história ocorrem através de eventos curtos mais ou menos isolados, outros de duração periódica média e mais homogêneos e aqueles que duram por tempos mais longos e permanentes. Estes eventos não necessariamente se sucedem como causa e efeito cronológicos no tempo, embora se possa determinar com certa nitidez movimentos ou ciclos econômicos por um lado e, por outro, conteúdos semânticos (motivos pictóricos, temas literários, figuras míticas predominantes) que marcam estilos de um momento ou de uma época. Para situar estes movimentos ele utiliza a metáfora da bacia fluvial, tomando o termo emprestado das ciências exatas, especialmente da embriologia. Esta bacia fluvial seria semelhante ao curso de um rio e o fluxo de seus afluentes, assim como uma dinâmica socio-cultural é formada por diversas influências (afluentes) e por um curso principal, mas não necessariamente fluindo uma depois das outras. Pode haver, e quase sempre há, uma corrente central, o

leito do rio, mas a imagem é a de águas que se interpenetram continuamente, derramando-se umas sobre as outras num fluxo contínuo de inter-influências e contaminações. Para o autor, a vantagem do uso da metáfora é que ela ajudaria integrar as evoluções do imaginário de uma região, seus estilos, estéticas, mitos condutores, utopias, sua moral, motivos pictóricos, modas, temáticas literárias, suas tradições orais. (MOTTA, 2002, p. 104)

E por se tratar de componentes de um imaginário com origens ancestrais tal qual observado nas pinturas “em movimento” na caverna Chauvet-Pont-D’Arc, sua popularização explosiva e imediata em comunidades de colecionadores de imagens em cartões e álbuns ao redor da Europa e demais países colonizados é a eclosão do desejo inato de representação e fixação permanente da realidade.

A questão que se faz presente, no entanto, é o que está por trás da necessidade, a motivação interna, imanente ao ser cognitivo. O que incita o arder deste desejo de representação de si (BATCHEN, 2004) da realidade em volta, ou do íntimo na imagem fotográfica? A partir do momento em que a fotografia deixa de ser pulsão de desejo e se transforma em imagem fixa materializada, dá-se início a reprodutibilidade de imagens e cópias ao redor do mundo, em comunidades voltadas para este propósito, o fascínio da captura do instante populariza o invento e propõe uma série de questionamentos e pretensões acerca do que representa.

A sociedade ansiava por tal controle da realidade, conforme já exposto nos exemplos anteriores e apontado numa carta de Daguerre à Nièpce, seu sócio, em 1828 em que aquele descreve: "Ardo em desejos de ver seus experimentos com componentes da natureza" (DAGUERRE apud BATCHEN, 2004, p.10) . Era a impressão de controle da verossimilhança, tão desejada desde a época da pintura, conforme já apontado nos estudos de Hockney, ou já proposta por ancestrais longínquos, tais quais os registros rupestres.

Incentivados por um regime que, durante o século XIX, forçava o indivíduo a sair da posição de observador contemplativo em que estava no período da câmera escura e se inserir dentro de uma sociedade que ansiava ver e ser vista (CRARY, 1990), o sujeito torna-se expectador ativo e produtor de imagens fixas de si, em aparatos desenvolvidos especificamente para este fim, com a possibilidade de permanência e controle do instante para a posteridade, visto que, pela visão Deleuziana, corroborada por Crary, tais máquinas e inventos são sociais antes de serem técnicos, e surgem em determinados contextos devido à mudança social emergente do período:

Obviamente, a fotografia teve fundamentos técnicos e materiais, e é claro que os princípios estruturais desses dois aparelhos se relacionam, mesmo assim,

defendo que a Câmara Escura e a Câmera Fotográfica, consideradas como *assimblages*, práticas e objetos sociais, pertencem a ordenações fundamentalmente diferentes da representação e do observador, assim como da representação do observador com o visível. (CRARY, 2012, p.38).

Entretanto, na época da invenção do processo de emulsão fílmica e captação fotográfica, de um lado existiam os entusiastas e por outro, os que olhavam com certa desconfiança para o surgimento desta nova tecnologia; de tal modo, surgiu uma certa resistência da aceitação do novo processo, que correspondia à captação da realidade através de uma imagem que não dependia de um impulso imaginativo e criador da mente do artista por trás do processo.

Alguns filósofos, dentre eles Baudelaire, limitavam o novo invento a “Um novo sol , adorado pela multidão idólatra”(BAUDELAIRE apud DEBBOIS, 1990, p 29) referindo-se à luz que, ao penetrar pela câmara escura, imprime a imagem sem que, segundo a corrente mais crítica, o fotógrafo tenha algum mérito em sua concepção, logo não seria criação, muito menos cognição, apenas mimese daquilo que se vê no mundo. O fascínio em torno do invento, para Baudelaire, é fruto de encanto com a “mágica” proporcionada pela tecnologia.

Não obstante, a fotografia em si não possuía status de arte, logo não seria obra de um devaneio criativo (BACHELARD, 1960) expresso simbolicamente e sim a reprodução de um aparato técnico. Por conseguinte, os operadores destas máquinas leitoras de luzes, também eram questionados acerca de sua capacidade criadora. Se a fotografia era isenta de criação, como poderia servir enquanto reprodução das mensagens e inquietações da subjetividade?

Apesar da inicial descrença acerca do status estético, no sentido de subjetividade de composição da imagem fotográfica; era certo que a fotografia dos primeiros anos de seu surgimento tinha a atribuição que primordialmente lhe fora concedida pelos estudiosos do período: O caráter indiciático. Apenas algo que existiu poderia ser fotografado à *priori*. O ato fotográfico congelava a realidade tal qual ela estava no momento da captura, adquirindo o status de espelho do real, ateste do mundo material da forma que ele fora concebido.

Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (sabe-se que o nascimento da prática fotográfica foi acompanhado de imediato por um número impressionante de discursos de escolta). Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas – Ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas - o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: Quer se seja contra, quer

a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. (DEBBOIS, 1990, p. 27)

Pode-se compreender que o ateste de realidade da imagem fotográfica é um dos seus trunfos, de seu surgimento até a atualidade, a maioria das notícias que veiculam na imprensa tem sua veracidade confirmada ao ser publicada com uma foto ilustrativa, imprimindo-lhe confiança, verdade inexprimível de que “isso-foi”, aconteceu conforme noticiado, a imagem é a chancela do acontecimento.

Alem disso, a ideia de traço sempre vai estar presente naquilo que Andre Bazin chama de *gênese* da imagem fotográfica, as características inerentes do fazer fotográfico posteriormente apontado por Debbois: “Ora, o que interessa a ele (Bazin), não é a imagem feita, é mais o próprio fazer, suas modalidades de constituição” (DEBBOIS, 1990, p. 28), existe a relação de contiguidade entre a imagem e seu referente, ainda que não se tenha o mimetismo exato.

“A foto é antes de mais nada um índice, antes de ser ícone” (BAZIN, 1945), logo o traço de que algo ou alguém fotografado era um ser real independente da mimese da foto com seu referente, vai prevalecer. E conseqüentemente pode ter um efeito simbólico muito mais impactante que outros suportes de arte e comunicação, como o texto, por exemplo.

Quando Niepce consegue fixar, ainda que precária de resolução, a paisagem do seu quarto em uma chapa metálica, sem interferir de forma manual no processo de captura, imprimindo uma imagem feita de luz e materiais químicos para gravar de forma permanente a visão que tinha todos os dias ao olhar pela janela, criou-se a possibilidade não só de um avanço tecnológico, mas um novo suporte de expressão de impulsos do imaginário, impregnada de uma verossimilhança nunca antes experimentada.

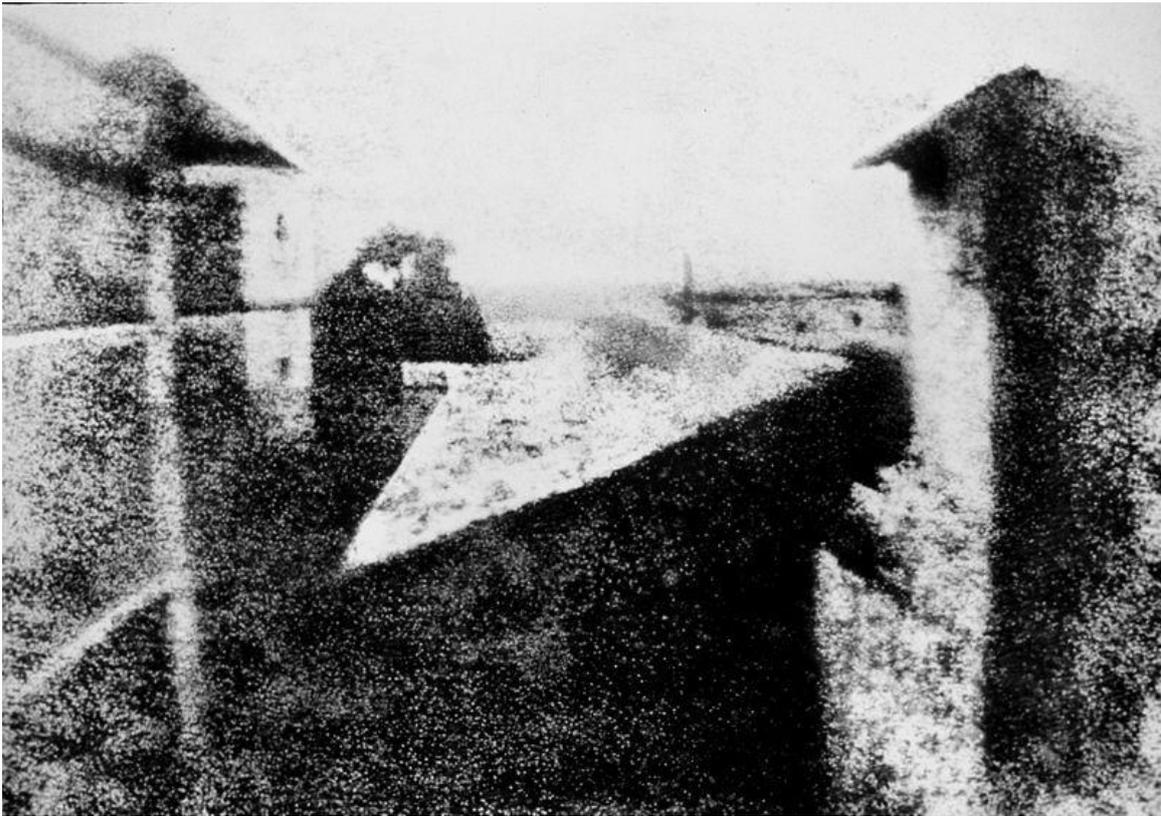


Figura 14: Joseph Nicéphore Niépce, Visão Pela Janela em Le Gras, 1826.

Por que essa imagem específica? Sabe-se que por limitações técnicas, a visão do quarto de Niepce era o local mais adequado para a experiência com a luz, entretanto, a possibilidade de se capturar para a posteridade um momento de um dia específico que não aconteceria novamente, o *isso-foi* (BARTHES, 1980) da janela de Niepce na tarde em que ela se expôs na chapa metálica, não teria impregnado a fotografia de um caráter quase místico, um triunfo sobre à efemeridade temporal e sobre à finitude da realidade em si?

Dessa forma, poder-se-ia pensar no ato de fotografar não apenas como a reprodução maquinica e fiel do mundo impresso numa chapa, ou não limitada à construção de uma memória sólida e sim como uma forma de captura e, posteriormente, manipulação de realidades e a potencialização do desejo de expressão pública dos afetos íntimos. Paralelamente a outras manifestações do imaginário expressas em símbolos imagéticos.

Notadamente, fotografia com sua característica indiciática, por se tratar de indício do real e o apelo científico dos discursos que permearam sua origem, popularizou-se por toda Europa, posteriormente alcançando países colonizados, como o

Brasil, cujo imperador Dom Pedro II patrocinara a prática em território nacional, surgindo com ela profissionais especializados e grupos de colecionadores de imagens da intimidade e do cotidiano em álbuns e cartões específicos (KOSSY, 2002)

Novas técnicas de produção, revelação e fixação de imagens foram desenvolvidas com o intuito de tornar mais natural o ato de fotografar e ser fotografado, diminuindo-se o tempo de exposição para trinta minutos, posteriormente dez minutos, e em seguida para um minuto.

O ato fotográfico ganha temporalidade quase imediata e os suporte de fixações se tornam mais flexíveis: As pesadas chapas de metal são substituídas por cartões e papéis especiais. Com tal maleabilidade, as fotografias se difundem, tal qual o ato de colecioná-las e trocá-las com outros interessados nas comunidades por imagem⁶ formadas pela troca de cartões fotográficos.

Destarte, cada vez mais consciente do poder de veracidade e status que a imagem técnica proporcionava, o sujeito do século XIX daria início ao compartilhamento de sua vivência por meio da troca de obras fotográficas em cartões de papel, um costume conhecido como Carte-de-visite, patenteado pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri.

⁶ Retomamos aqui o conceito de comunidades por imagem abordado anteriormente, que define o agrupamento de pessoas cujo interesse recai sobre determinadas temáticas imagéticas.

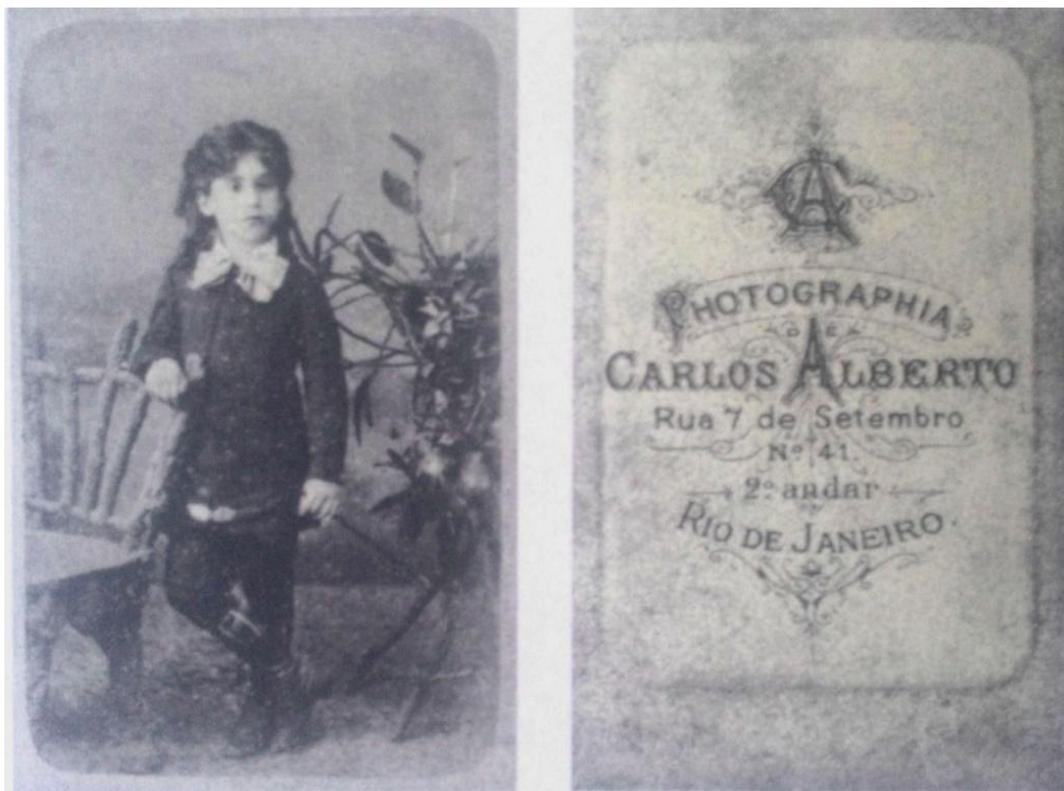


Figura 15: Retrato de menino não identificado em Carte de Visite. Rio de Janeiro, sd. Carlos Alberto, 1928. (KOSSOY, 2002)

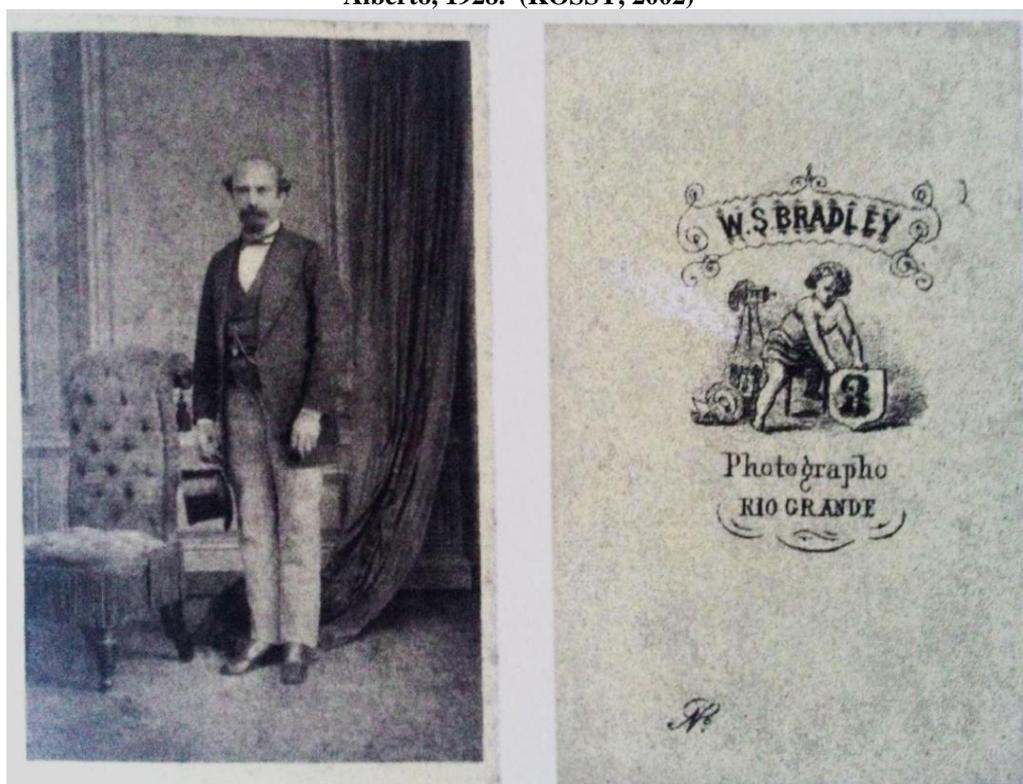


Figura 16: Retrato de Homem não identificado em Carte de Visite. Rio Grande, RS, sd. Walter Bradley, 1928. (KOSSOY, 2002)

As fotos eram reveladas em tamanho 9,5 x 6 cm, num processo em que se utilizava impressão em albumina e eram trocadas entre colecionadores, amigos e familiares. Uma tendência que ajudou difundir a arte do retrato, conferindo ao fotógrafo o status de distinção social.

Um novo leque de possibilidades de disseminação pelo mundo, da imagem e experiências estéticas, surge nesses novos processos, no sentido de documentação da vida urbana, paisagem rural, registros etnográficos, antropológicos e diversos temas, solicitados aos fotógrafos da época e consumidos pela população:

Ao mesmo tempo em que as imagens eram meios de conhecimento de realidades externas ao mundo em que determinado indivíduo vivia, elas se constituíam em uma possibilidade de aprendizado. É óbvio que se consumiam, desde então, realidades fragmentárias estética e ideologicamente produzidas. Decorreu dessa experiência, também, a ideia de guardar imagens do mundo, isto é, colecioná-las. A fotografia enquanto objeto de coleção abrangia uma vasta iconografia de personagens célebres, heróis, atrizes, políticos, imperadores, literatos, vistas de cidades, tipos humanos e etc., gravadas e veiculadas sobre diferentes suportes, de acordo com diferentes períodos. (KOSSOY, 2002, p. 45).

Percebe-se que o desejo do aprisionamento do “eu” e do status social continua a fazer parte do universo da fotografia, tal qual os retratistas pintores descritos por David Hockney, que utilizavam câmera escura e câmera lúcida no passado, todavia, agora com maior precisão. A verossimilhança fotográfica é o ateste de verdade, de que o “eu” e os objetos de valor serão imortalizados na imagem e compartilhados com as próximas gerações.

Com o mesmo intuito de colecionar figuras desconhecidas de outros mundos e outras experiências fragmentadas, surge também no século XIX, por volta dos anos de 1860 de forma prolífera na Europa assim como no Brasil Colônia, o hábito de guardar registros familiares para posterior compartilhamento com outros conhecidos dentro de comunidades de pessoas interessadas em reunir fotografias de entes queridos como memória familiar.



Figura 17: Retratos de Jovens desconhecidas em álbuns de família do Brasil Colonial. Militão Augusto de Azevedo, São Paulo, SP. (1873 - 1884).

Segundo o historiador Boris Kossoy (2002, p. 45) existiam duas motivações para a prática de coleção de álbuns de família nestas comunidades imagéticas: A primeira corresponde a um meio de representação social e fixação de uma memória tanto individual quanto familiar, que poderia abranger o retrato *post-mortem* e o retrato de adornos:

No primeiro caso trata-se dos retratos do indivíduo ao longo de sua trajetória de vida, dos parentes próximos e afastados e também dos amigos e amores. Uma coletânea de imagens que dava sentido à história da família que era agrupada em álbuns especificamente desenhados para acondicioná-las. Álbuns através dos quais recuperam-se narrativas de vida construídas em seqüências de imagens e em dedicatórias centenárias nelas registradas. (KOSSOY, 2002, p. 45).

E no segundo momento, observa-se a prática como meio de documentação e instrumento de divulgação na sociedade em que estava inserida: Produto utilitário de aplicações comerciais, culturais, estéticas e como forma de status:

Através dos retratos tirados em um dado lugar e época revemos a aparência e a pose: A performance desempenhada diante da câmera segundo o *status* social do retratado, o vestuário e os penteados; os detalhes do palco fotográfico: O mobiliário, o fundo pintado, a iluminação; e ainda a técnica e o acabamento empregado no produto final, as artes do ofício. (KOSSOY, 2002 p. 44).

À medida que se espalha enquanto prática cotidiana, a fotografia vai perdendo sua faceta exclusiva de documento e de índice incontestável e aproximando-se do campo da estética, não como reflexo de beleza, mas no sentido empregado por Rancière (2009, p. 12), o de “forma de pensamento”. Uma mudança que se dá no momento em que a prática fotográfica se aproxima ainda mais do status de arte, uma vez que as manipulações no momento da revelação libertam o fotógrafo das amarras que o prendiam ao registro mimético.

Antes disso, a fotografia em si teria libertado a arte visual do status de verossimilhança. Quando surge a máquina fotográfica, as vanguardas e escolas artísticas dedicadas a romper com as formas clássicas na pintura encontram um terreno fértil, possibilitando um fenômeno notável: mesmo que decaia o caráter indiciático, tanto na pintura quanto na imagem em retrato, o poder simbólico de acesso à dinâmicas de pensamento continuam prevalecendo.

Ao olhar uma fotografia, e, sobretudo um retrato, olha-se ao mesmo tempo uma imagem, ou pessoa, que existiu, pelo caráter indiciático, que jamais vai existir da mesma forma e no mesmo período, e que inevitavelmente vai deixar de existir, esteja ou não viva no momento que se olha seu registro, um acesso imediato ao esvaziamento do ser e inúmeros *schèmes* imaginários que lidam com a incompreensão diante do inevitável:

Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado Americano, W.H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: Trata-se do *Studium**. Mas o *Punctum** é: Ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: Isso será e Isso foi; Observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. (...) o que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança*, eu me digo: Ela vai morrer. Estremeço (...) Que o sujeito esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe. (BARTHES, 1980, p. 104).

Portanto, toda fotografia punge o observador da proeminente descoberta do isso-foi daquele específico “Instante Decisivo” (BRESSION, 1952). Buscar escapar desse sentimento de fugacidade do tempo e finitude da vida levaram os fotógrafos *post-mortem* do século XIX⁷ manipularem suas cenas para o aspecto de vida dos corpos participantes, o próprio propósito da fotografia mortuária é o registro permanente de um corpo que não mais existirá de seu óbito em diante.

A busca pelo aprisionamento do instante e dos corpos é a essência por trás das representações imagéticas tanto em gravuras, quanto fotográficas e o anseio da verossimilhança é apenas mais uma faceta deste desejo. Entretanto, é uma característica que não se faz necessária como representação simbólica permanente da realidade. A verossimilhança é desejada, porém, não é condição “*sine qua non*”

Levando em conta tais aspectos, seria possível traçar um panorama da criação imagética ao longo dos tempos, não numa historiografia baseada na linearidade cronológica ou no agrupamento de fatos históricos, mas observando-se as pulsões imaginais que se transmitem em tais imagens e a atração que proporcionam?

2.3 Atlas Mnemosine: Uma constelação de símbolos imagéticos como vestígio de temáticas recorrentes.

Retomamos aqui a ideia de que a imagem, quando reconhecível e carregada de cognoscibilidade é uma forma de comunicação sincrônica (BENJAMIN, 1960), tal relação permite um acesso direto ao pensamento, colidindo as barreiras espaço-temporais que se supunham nos modelos clássicos comunicacionais entre emissão e recepção.

Baseado em premissas semelhantes historiador de arte e filósofo Aby Warburg, propôs o *Bilderatlas Mnemosyne* ou Atlas de Imagens Mnemosine, “um projeto formatado numa afluência de imagens, que consistia num conjunto de 63 painéis compostos entre 1924 e 1929), com aproximadamente mil figuras reunidas” (NIEL,

⁷ Fotografia Pós-Morte (ou Post-Mortem) é o costume de fotografar os mortos, fato que acontecia na Era Vitoriana especificamente no final do século XIX, A fotografia Pós-Morte era uma maneira econômica para as pessoas que não tinham muitas condições financeiras pudessem imortalizar seus entes queridos mortos, principalmente as crianças. A taxa de mortalidade infantil era significativamente alta nesse período, e as fotografias Post-Mortem eram geralmente as únicas fotografias que uma criança teria. Os corpos eram colocados em posição natural como sentado em uma cadeira ou no sofá, e os olhos eram abertos para dar ilusão de vida. História Digital, disponível em: <<http://www.historiadigital.org/curiosidades/35-fotos-post-mortem-feitas-apos-a-morte/>> Acesso em 22 de jan. de 2016.

2011) dentre elas: desenhos, pinturas, páginas de livros, e catálogos diversos.

Warburg iniciou o projeto com o intuito de agrupar visões acerca de variados símbolos, sem seguir a forma natural das conexões históricas, e sim, fixado em uma ideia, uma inspiração. “Criar constelações, onde procurava sentidos e estabelecia cadeias de transporte de imagens, de linhas de transmissão de características visuais e formas de pensamento através dos tempos”. (NIEL, 2011)

O Atlas escapa à ideia clássica de historicidade enquanto arquivo ou catálogo, visto que não é composto por uma ordem cronológica, e sim, pela ideia de totalidade, a maior possível, sobre um conjunto de dados postos em coincidência. Criando constelações de enquadramentos e instaurando a noção de pathos por concatenação visual. Uma comprovação do sentido da potência (NIETZSCHE, 1881) contraído diante dos vestígios imagéticos. As imagens do Atlas foram concebidas, em sua maioria, no período da Renascença, mas seu conteúdo remete a épocas anteriores, e até mesmo posteriores, na constante temática.

Um exemplo destas constantes são as representações imagéticas do corpo humano, sobretudo do corpo feminino. Uma temática que já se fazia presente no período de surgimento das manifestações humanas em iconografias, como visto nas Venus Esteatopígicas, mantendo-se presente durante séculos, e se fazendo permanente tanto na antiguidade clássica, quanto no renascimento.

É importante observar que apesar da tentativa de silenciamento das manifestações pagãs durante os mil anos da Idade Média, tais representações na temática acerca do corpo mantiveram-se vivas, ainda que reconfiguradas dentro dos normativos rígidos da Igreja Católica soberana no período.

Contudo, é durante o Renascimento que tal simbologia ressurgiu tal qual força mítica no resgate da antiguidade dentro das artes visuais, e permanece à medida que a humanidade evoluiu para a formação de sociedades imagéticas. Nos painéis de Warburg, em sua tendência de seguir o impulso sensorial na aglutinação das representações, percebe-se a presença dessa constante em diversos momentos:



Figura 18: Corpos no Painel 46, Atlas Minemosine de Aby Warburg, Warburg Institute Archive, Londres 2014.



Figura 19: Corpos e ninfas no Painel 39, Atlas Minemosine de Aby Warburg, Warburg Institute Archive, Londres 2014.

Entretanto, é importante frisar que este trabalho estabelece um papel decisivo no tratamento e conexão com a produção de imagens em diversos momentos históricos, visto que o que determina o nexo de agrupamento às fotografias e figuras é o desejo de partilha, algo que inclusive entra em contraponto à insensibilidade e quietude do arquivo histórico.

No âmbito das artes visuais, o atlas de imagens, *Atlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, que restou inacabado, constitui para todo historiador da arte – e inclusive para todo artista hoje – uma obra de referência e um caso absolutamente fascinante. Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele é para a arte o equivalente a que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da estética, e em particular a da memória inconsciente. *Mnemosyne* foi sua paradoxal obra-prima e seu testamento metodológico: reúne todos os objetos de sua pesquisa em um dispositivo de “painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados. Aparece também como uma reação de duas experiências profissionais: a da loucura e a da guerra. Pode-se vê-lo, então, como uma história documental do imaginário ocidental - herdeiro, nestes termos, dos *Disparates* e dos *Caprichos* de Goya - e como uma ferramenta para entender a violência política nas imagens da história. Comparável, nesse ponto, a um compêndio dos desastres. (DIDI-HUBERMAN, 2010).

O que estabelece a ligação dos temas é da ordem da experimentação, a relação com as imagens pela experiência, determinadas épocas e sociedades tendem a se identificar com temáticas específicas, e esses temas se repetem, desabrocham coincidentemente em épocas e espaços físicos distantes. Ao dispor a “aglomeração” na parede da sala de sua biblioteca, as manifestações reincidentes, reunidas com base no interesse por parte de grupos, aglutinavam-se, como estrelas em uma constelação ou peixes em um cardume:



Figura 20: Instalações provisórias do Atlas Mnemosine na Biblioteca Warburg, [1925] data provável. Warburg Institute Archive, Londres (2014).



Figura 21: Instalações provisórias do Atlas Mnemosine na Biblioteca Warburg, [1925] data provável. Warburg Institute Archive, Londres (2014).

A obra de Warburg é uma tentativa de reconfiguração de modelos visuais da sociedade moderna, ainda que apontado como impossível por sua abrangência e incompleto devido ao falecimento do filósofo antes de finalizar o seu intento. Com o ambicioso projeto, descobre-se na história das imagens a memória e o enigma do caos

mimético de onde pode emergir o pensamento e por extensão, o não esquecimento. (NIEL, 2011).

Por se tratar de um levantamento em grupos aparentemente heterogêneos, percebe-se seu caráter de reconfiguração experimental, na escolha de um objeto ou fragmentos que criam um sentido nunca fechado, mas que respeita o inacabado, o incompleto, e que suscita novas interpretações:

É através deste gesto da montagem que se possibilita ver o tempo a fazer-se, observar a história, desmontar e imaginar possibilidades do passado e do futuro. Reconfigurar o tempo, não histórico, mas possibilitante - fazer a conexão, não um mapa de conectividade visual e superficial, mas sim uma conexão com nós mesmos, contra o esquecimento do ser. (NIEL, 2011. P. 12).

Visto que o desejo de representação da vida cotidiana e do pensamento, por imagens, coincide com o tempo em que o homem toma conhecimento de ser e estar no mundo, com o florescimento da sua cognição, conforme demonstrado nas pinturas de Chauvet-Pont-Darc, retomamos aqui, que a essência de tal desejo também é apontada na obra de Warburg, no momento em que se percebe a influência da cultura antiga naquilo que se produz nas imagens contemporâneas, tanto em conteúdo quanto em forma, numa cadeia evolutiva de partilha imagética na comunicação.

Indo mais além, percebe-se que tal desejo permanece ao longo da história. Tanto na busca pela verossimilhança à princípio, e posteriormente, no abandono do caráter de espelho do real do fazer fotográfico em prol de uma fotografia aproximada da liberdade experimental da pintura, ou na transformação do real: Na encenação e manipulação química das emulsões fílmicas em busca símbolos que exprimissem sensações internas, busca de uma aproximação com o status do fazer artístico, ou numa fetichização de si e do meio.

Tal anseio se faz tão presente, e de forma tão naturalizada em nossa cultura, que famílias, grupos, pesquisadores e comunidades se aglutinam produzindo temáticas em imagens que se repetem ao longo dos anos, promovem o deslumbramento, a admiração e são compartilhadas ou cultuadas enquanto símbolos de status na sociedade.

E o processo cresce exponencialmente, evolui em conjunto com os novos meios de produção de imagem na era digital, reverberando na múltipla profusão de narrativas fotográficas amadoras compartilhadas diariamente na contemporaneidade.

CAPÍTULO 3: O Imaginário na era da fotografia digital.

3.1 A fetichização dos ícones visuais.

“Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava, o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e seus traços?” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 35).

A busca por uma identidade própria ou preservação de si, assim como reconhecer-se em outros semelhantes, é uma característica humana (MORIN, 1970). As pessoas estão sempre procurando mecanismos para a compreensão do “ser e estar no mundo” (DURAND, 1988), além do desejo de permanência dessa subjetividade; seja através de registros históricos, da imprensa, do cinema, de manifestações artísticas, textos escritos ou fotografias.

Todos esses suportes consubstanciam hábitos que envolvem a criação de discursos sobre suas experiências pessoais: “Os sujeitos se constroem e se dão a ver pelo discurso, pois a expressão promove o conhecimento de si e o encontro com o outro”. (BRETAS 2010, p. 278).

Diferentes suportes imagéticos têm sido utilizados para exprimir e dar sentido às experiências vividas conforme já apontado desde as primeiras pinturas rupestres com as tentativas de dinamismo e movimento vistas na Caverna dos Sonhos Esquecidos, passando pelo desenvolvimento da pintura, utilização de lentes e processos fotográficos até o surgimento do cinema, captação sonora e veículos de comunicação em massa.

A sociedade se vê nesses meios e busca a integração, o pertencimento a e apropriação dos bens simbólicos transpostos no objeto filmado ou fotografado, o símbolo visual representa a comunicação direta com dinâmicas de pensamento do imaginário de seus criadores e a mimetização de si, materializado enquanto imagem.

A dramatização ou ficção, no sentido de modificação do real a favor do discurso que se quer transmitir, tal qual aconteceu nas obras fotográficas “O Afogado” de Bayart, por exemplo, em que o fotógrafo vivo simula a própria morte, ou nas experiências de manipulação fílmica e na fotografia pós-mortem, foram naturalmente apropriadas para a imagem em movimento com o surgimento do cinema e posteriormente da televisão. O poder de identificação dos indivíduos com narrativas

ficcionais em conjunto com a força da materialidade em filme, evocaram a identificação em multidões de espectadores aficionados, permitindo a divisão em gêneros e a idolatria a personalidades que se destacavam no universo mágico cinematográfico:

A irrupção do imaginário no filme teria de qualquer modo arrastado consigo, ainda que não se tivesse dado a metamorfose do cinematógrafo em cinema, um acréscimo de participações afetivas. A obra de ficção é uma pilha radiativa de projeções-identificações. É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores) relocado (numa obra de arte) dos devaneios e da subjetividade dos seus autores. Projeções de projeções, cristalização de identificações, apresenta as características alienadas e concretizadas da magia (MORIN, 1970, p. 91 e 92).

Segundo Morin (1962, p. 98), desde o século XIX as narrativas romanescas são incluídas nos meios comunicacionais, formando uma imprensa periódica de romance, narrativa policial ou aventurosa. O cinematógrafo apropria-se da ficção proporcionando o espetáculo e o rádio se torna o meio de veiculação de entretenimento rápido, misturado a notícias e esportes, sendo adaptado para a televisão.

À medida que esses meios entram numa simbiose com o entretenimento puro, o imaginário conquista um lugar real nos domínios que pareciam destinados exclusivamente à informação, território anterior da imprensa.

Também se permeia de afetos se subjetividades a representação ficcional da realidade; que é o lugar do cinematógrafo, além do processo de dramatização nas transmissões no rádio e televisão, ao passo que “A cultura de massa extravasa o imaginário e ganha o território da informação”. (MORIN, 1962, p. 98)

A dramatização põe-se a preponderar nos meios considerados informacionais, ao passo que a romantização do acontecimento transporta o espectador do banal ao midiático, aproxima-se dos devaneios, que é o que causa fascinação as massas:

Forma-se então um duplo setor no seio das mass media: Existe em todo espetáculo de cinema, ao lado do grande filme romanesco, uma parte das atualidades, até mesmo documentário; os programas de televisão são distribuídos segundo a alternância do informativo e do imaginário, do documentário e do espetáculo; a mesma dualidade se dá, de modo diverso, na imprensa quotidiana, preponderantemente na imprensa amorosa. (MORIN 1962, p. 98).

Com essa fetichização, tudo que é produzido midiaticamente torna-se objeto de desejo. São modelos de estilo de vida que se constroem a partir de múltiplos setores da cultura de massa, numa imagem hedonista e idealista: É construída com os bens de consumo por um lado; proporcionando a visão do bem-estar; e por outro, representam-

se como materialidades das aspirações privadas.

O amor, o êxito pessoal e a felicidade, um estado de falsa vivacidade eterna: “Através da informação romanceada ou vedetizada, transversalmente aos contatos e dos conselhos da publicidade, efetua-se o impulso de temas fundamentais que tendem a se encarnar na vida vivida”. (MORIN, 1962 P. 104).

Portanto tudo que é sucessivamente divulgado ou exaltado pela cultura de massa torna-se objeto de culto por parte dos grupos que acompanham esses meios. Pessoas tendem a aglutinar-se em torno de determinadas manifestações, e suas imagens, ao passo que se identificam com os afetos que são despertados por essas representações.

Alguns indivíduos se identificam e seguem os folhetins ou dramaturgias televisivas, enquanto outros preferem a imprensa sensacionalista, ao passo que outra parte cultua ícones de status social. Entretanto, o espectador tende a assumir tais representações como verdades, como exemplos para vida, por mais adornados e distantes da realidade que sejam tais ícones.

A esses símbolos de culto, Edgar Morin vai chamar de “Novos Olímpianos”, (1962, p.95) numa referência ao panteão de deuses gregos da era clássica, todavia no Olimpo contemporâneo, os Deuses modernos são pessoas comuns, celebridades instantâneas, socialites, artistas ou líderes políticos: As vedetes que ocupam a cultura de massa.

Possuem o caráter de idealização na aura de uma fama conquistada por meio de exposição exaustiva nos veículos de comunicação imagética e ao mesmo tempo demonstram características banais, passíveis de mimetização por parte de seus seguidores. Esses ícones se tornam modelos de cultura, no sentido etnográfico do termo, ou seja, modelos de vida a serem seguidos e, por muitas vezes, idolatrados:

No encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se vedetes da grande imprensa, os Olímpianos modernos, esse olímpianos não são apenas os astros do cinema, mas também os campeões, os príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres, Picasso, Cocteau, Dali, Sagan. O olimpismo de uns nasce do imaginário, isto é, de papéis encarnados nos filmes (astros), o de outros de sua função sagrada (realeza, presidência), de seus trabalhos heroicos (campeões, exploradores) ou eróticos (playboys, distels). Margaret e B.B., Soraya e Liz Taylor, a princesa e a estrela se encontram no Olimpo da notícia dos jornais, dos coquetéis, recepções, Capri, Canárias e outras moradas encantadas. (MORIN, 1970, P. 105).

A cultura de massa da sociedade do espetáculo deu origem aos Novos Olímpianos, enquanto que as comunidades de fãs ao longo dos séculos XX, e

atualmente no século XXI tentam de alguma maneira se aproximar desse universo intocado das celebridades. Seja pelo consumo de produtos anunciados nas publicidades com seus astros favoritos ou por cobiça de conhecer os detalhes prosaicos da vida desses seres especiais, a busca pelo pertencimento ao mundo do status, por parte de uma parcela significativa da sociedade, sobretudo aquela que consome o cinema e a cultura norte-americana, se faz presente na imitação diária desses exemplos de vida, que são modelos que replicam afetos associado ao um imaginário que busca sentido ao ser e estar no mundo.

Segundo Morin, essa identificação satisfaz uma sensação de simpatia com o herói, uma figura presente tanto em teorias psicanalíticas quanto nos *schèmes* de soberania uraniana dos estudos antropológicos do imaginário, demonstrando a sua força simbólica perante as subjetividades.

“A partir da década de 30 delineiam-se nitidamente as linhas de força que orientam o imaginário em direção ao realismo e que estimulam a identificação do espectador com o herói (...) mas é no cinema, primeiramente o americano, ocidental a seguir que por volta de 1930/1940 se dá a evolução verdadeiramente radical e significativa. As intrigas se registram dentro de quadros plausíveis. O cenário confere as aparências da realidade. O ator se torna cada vez mais “natural” até aparecer não mais como um monstro sagrado executando um rito, mas como um sócia exaltado do espectador ao qual este está ligado por semelhanças, por uma simpatia profunda”. (MORIN 1962, P. 92).

Percebe-se aqui o uso por Morin, da palavra “realismo” durante os estudos da cultura de massa, não se trata da abordagem acerca de uma vanguarda artística, mas do uso literal do termo. Apesar de toda a produção técnica, dramatização e narrativa ficcional do cinema, é a sensação de realidade plausível e apropriada que atrai as multidões de fãs. A naturalidade das imagens e do discurso promove o deslumbramento do espectador.

E é esse arrebatamento que vai impulsionar a cultura de massa durante o século XX e XXI no sentido de multiplicação de imagens e crescimento de uma cultura em torno da fetichização da vida cotidiana. Sabe-se que tais meios de alienação funcionam como ferramenta de controle por parte de instâncias de poder (DEBORD, 1967), contudo a origem do fascínio reside em símbolos que remetem a determinados afetos e subjetividades que datam de épocas distantes da cultura do homo sapiens. Um fato sobre o qual se pode traçar dois paralelos com os modelos de visualidade anteriores:

No primeiro aspecto temos a hipótese inicial do Atlas mnemosine, onde percebe-se que a necessidade de expressar-se em imagens numa forma de partilha

comunicacional que advém de períodos remotos passando por diferentes manifestações na história, porém a influência da antiguidade clássica em torno de mitos heroicos e representação corporal em posições de soberania prevalece e reverbera até o surgimento do cinema e outras mídias posteriores:



Figura 22: Corpos no Painel 47 Atlas Minemosine de Aby Warburg, Warburg Institute Archive, Londres 2014.



Figura 23: Corpos no Painel 49 Atlas Minemosine de Aby Warburg, Warburg Institute Archive, Londres 2014.

O segundo aspecto diz respeito à aglutinação de interesses pessoais em torno das mesmas temáticas: O meio em que vivemos, o cotidiano, o corpo, a elevação pessoal, a soberania uraniana (DURAND, 1980) são coincidentes em todas as representações imagéticas aqui apontadas e reúnem comunidades de admiradores que produzem e compartilham essas temáticas em forma de imagens, sobretudo, fotográficas.

E na continuidade de evolução da sociedade de imagens, em busca de novos meios de se comunicar ou dividir experiências em comunidade associada ao desenvolvimento tecnológico, percebe-se que essas mesmas formas de transmissão de pensamento através fotografias e vídeos, alterando aspectos e enquadramentos, simulando a realidade em busca da mensagem que se deseja transmitir, foram crescendo vertiginosamente e adaptaram-se de maneira correspondente aos suportes de comunicação digitais ou multimidiáticos.

3.2 Os “Novos Olimpianos” no contexto das Redes Sociais e aplicativos fotográficos na Internet.

Segundo o conceito de Morin (1962, p. 109): “toda a cultura, a cultura de massa produz seus heróis e semideuses, embora ela se fundamente naquilo que é a decomposição do sagrado”. Logo, naturalmente percebemos que as vedetes originais do universo cinematográfico e da televisão migraram para os novos meios de divulgação on line, inicialmente considerados instrumentos voltados para as massas.

De acordo com autor, essas celebridades da cultura de massa induzem o consumo em grande escala, encarnando em uma imagem de si, os anseios simbólicos que emanam de seus seguidores, como modelos de vida que em um apelo iconoclasta encarnam as representações afetivas das dinâmicas de pensamento imanentes.

O culto esses seres nasce do imaginário e dos papéis ficcionalmente assumidos e que encarnam muitos dos *Schemes* propostos nas teorias antropológicas do imaginário, sobretudo em modelos que sugerem regimes diurnos de soberania. Diferentes arquétipos, como o heroico, por exemplo, se condensam nesses ícones humanos e atraem indivíduos que possuem aspirações íntimas ligadas a essas temáticas.

Com as novas perspectivas surgidas com os aplicativos de fotografia digital, os Novos Olimpianos se mantêm como fontes de inspiração e mimetização de seus seguidores, que adaptados ao novo modo de se produzir imagens, pela primeira vez se vêm munidos de uma ferramenta capaz reproduzir com perfeição a aura de status que envolve as imagens compartilhadas das celebridades do entretenimento.

Mesmo com toda a informação acerca dos modos de edição fotográfica, e as ferramentas de edição, dentro e fora do Instagram que automaticamente modificam o objeto, as feições de um rosto, a temperatura ou a luz, o senso comum continua a idealizar a fotografia como um ateste da realidade. Perfis de *instagramers*⁸ que pregam um estilo de vida saudável, culto ao corpo esculpido com musculação e *fitness*, fotografam-se em frente ao espelho, em cenários que sugerem prática de exercícios físicos constantes, como comprovação de que fazem exatamente aquilo que pregam para seus seguidores, tornando-se símbolos de vivacidade desejáveis.

As comunidades e seguidores destes perfis vêm o corpo que almejam

⁸ Com a popularização em massa do aplicativo Instagram, os usuários mais populares descobriram um meio de adquirir sucesso, status e renda, surgindo uma nova função midiática: O Instagramer. Usuário modelo que promove marcas, estilo de vida ou outros assuntos que atraem números elevados de seguidores e é remunerado em contrapartida.

mimetizado no outro, se convencem a acreditar que é possível seguir o mesmo estilo de vida e transformar-se no símbolo de admiração, porque o que chancela essa possibilidade é a imagem fotográfica compartilhada, ou seja, o indício de realidade imanente.

O que se configura numa contradição, sobretudo na contemporaneidade inserida no contexto da fotografia digital, ou pós-fotografia, conforme definido por Arlindo Machado (2011), em que a manipulação da imagem fotográfica não é uma prática restrita a especialistas e que está, de maneira progressiva, desfazendo a alegoria de que a foto seria um registro inquestionável de veracidade:

O advento recente da fotografia eletrônica (a fotografia que é registrada diretamente em suporte magnético ou óptico), bem como dos inúmeros recursos informatizados de conservação e armazenamento de fotos, ou ainda dos dispositivos de processamento digital da fotografia, ou mesmo dos recursos de modelação direta da imagem no computador, sem auxílio de câmera, tudo isso tem causado o maior impacto sobre o conceito tradicional de fotografia e promete daqui para frente, introduzir mudanças substanciais tanto na prática quanto no consumo de imagens fotográficas em todas as esferas de utilização. Meio impressos, como jornais e revistas de massa, nos impõem hoje um certo tipo de imagem que, apesar de muitas vezes lembrar estreitamente a familiar imagem fotográfica, pode já não ter sido captada por uma câmera ou, se o foi, pode estar de tal forma alterada que não guarda mais que pálidos traços de seu registro original em película. (MACHADO, 1999, p 20)

Aproximando-o das possibilidades criativas propostas pela maleabilidade da manipulação fotográfica em bites e bytes, ela se distancia de sua característica de espelho, um fenômeno que já era observável no filme e que se amplia nos meios digitais, ao passo que:

No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma. Qualquer imagem fotográfica pode ser profundamente alterada, alguns de seus elementos podem ser importados de outras imagens, o nariz de um modelo pode ser alongado ou reduzido e até mesmo trocado com o de outra figura, rugas ou excesso de gorduras podem ser eliminados dos corpos fotografados, a posição dos objetos no quadro pode ser alterada para possibilitar um novo enquadramento, até mesmo erros de foco, de mensuração de luz ou de velocidade de obtenção podem ser corrigidos na tela do computador. (MACHADO, 1999, p 20).

Entretanto, mesmo conscientes das possibilidades de manipulação e transformação daquela realidade capturada, cada vez mais evidente na fotografia contemporânea, cujos métodos de retoques estão disponíveis em diversos aplicativos gratuitos e de fácil utilização, além do Instagram, as estatísticas apontam que o número de usuários de redes sociais e comunidades por imagem aumentam diariamente, além do

acúmulo de seguidores de perfis populares, que seguem copiando e venerando seus proprietários.

Em tempos de redes sociais dentro da cibercultura, poder e prestígio também se mensuram com números de admiradores no Instagram. Empresas destinam suas receitas publicitárias a perfis que ultrapassam a marca de um milhão de seguidores, trazendo antigas práticas de propaganda em um novo formato.

Se um indivíduo na televisão possuía mais de um milhão de espectadores assíduos, podia ser considerado um ídolo, uma celebridade. A mesma lógica aplica-se aos perfis com um número intenso de seguidores fiéis na rede.

Entretanto, traçando-se um paralelo com o questionamento da perda do caráter de realidade na era da pós-fotografia (MACHADO, 2005), tal fenômeno, que é a estetização da vida e do cotidiano em métodos adornam a realidade, não implica diretamente num afastamento dos seguidores de perfis que se utilizam dos artifícios da manipulação digital de imagens publicadas.

Pode-se tomar como exemplo o perfil mais seguido dentro do Instagram, o da modelo e socialite norte-americana Kim Kardashian, com 58.6 milhões⁹ de seguidores na rede. As imagens possuem tratamento profissional mesmo nas fotos supostamente familiares e íntimas, Imagens estas que deveriam possuir um caráter mais realista, de acordo com a lógica que a se pretende.

Alguns indícios de utilização de aplicativos de embelezamento foram apontados pelo público e viralizados em publicações que questionam a busca incessante pela perfeição corporal. Todavia, o número de fãs da celebridade não foi reduzido, no sentido oposto, ele aumentou consideravelmente, conforme pode ser observado no período de seis meses:

⁹ Número de seguidores à época do acesso, jan. 2016, entretando tais perfis possuem uma rotatividade intensa, apresentando um aumento significativo de seguidores de forma constante.

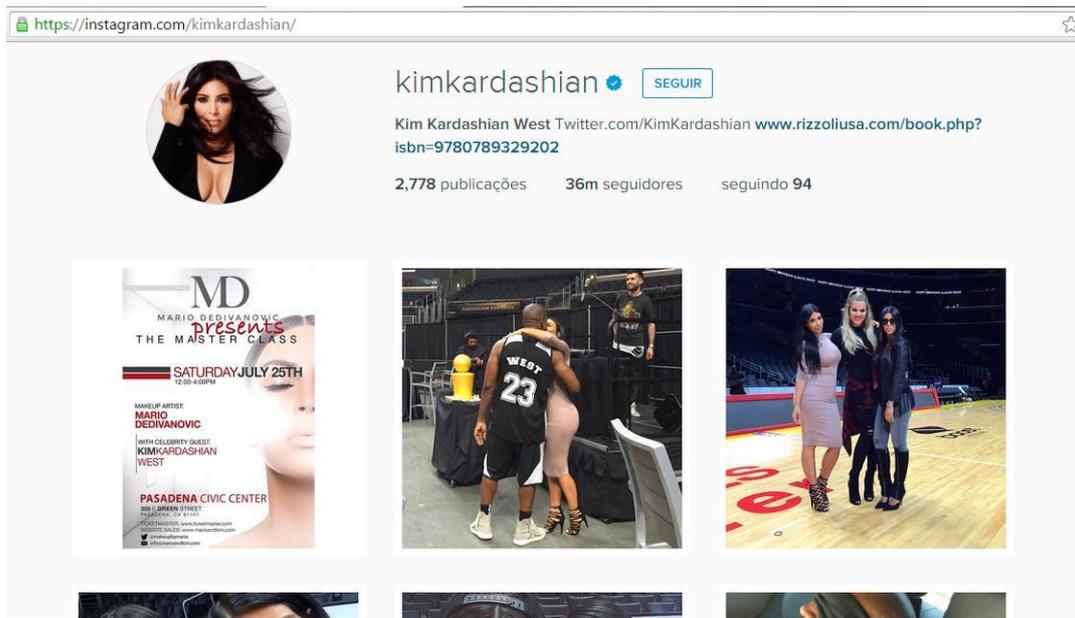


Figura 24: Perfil mais seguido na rede Instagram: @KimKardashian com 36 milhões de seguidores (Jul. 2015)

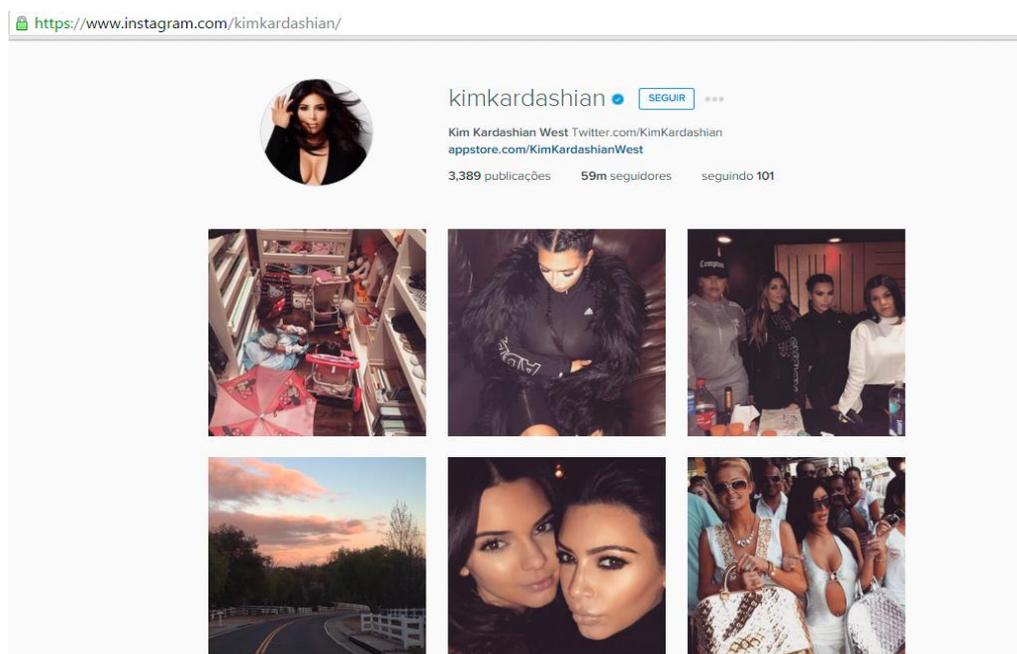


Figura 25: Perfil mais seguido na rede Instagram: @KimKardashian com um aumento para 59 milhões de seguidores num período de seis meses (Jan. 2016)

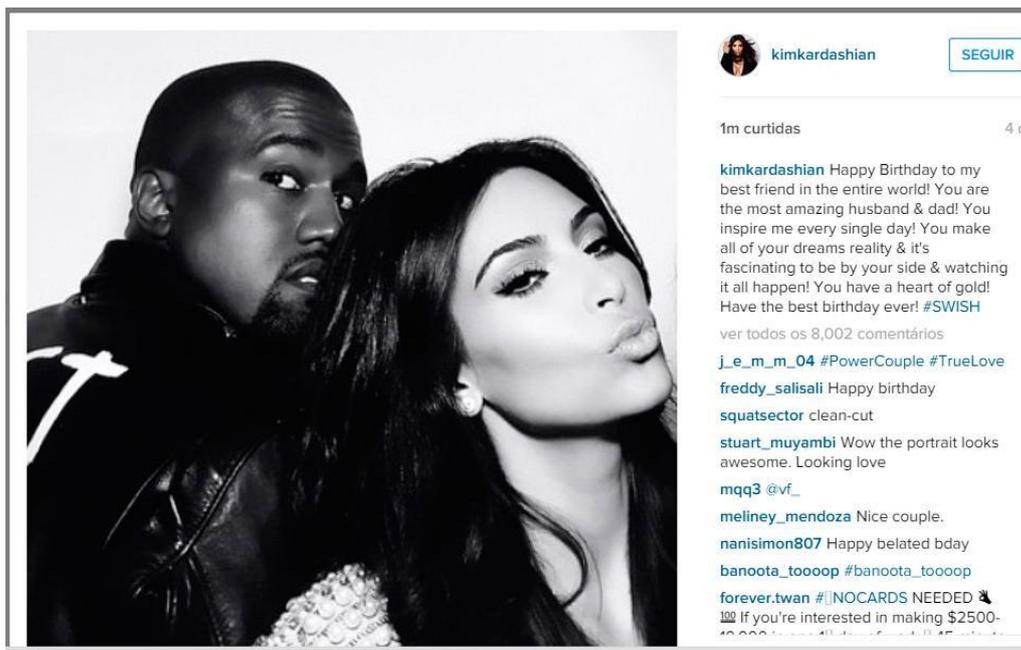


Figura 26: Foto da modelo e socialite Kim Kardashian e com o marido, o Rapper Kanye West denunciando o uso de aplicativos de embelezamento. Ao lado 8.002 comentários de seguidores.: @KimKardashian (2015)

Outro caso de evidente retoque em proporções corporais também pode ser observado, no período de julho de 2015, no perfil da *Instagramer* brasileira Gabriela Pugliese que também ultrapassa a marca de milhares de seguidores na rede social, cujo perfil dedica-se a mostrar fotos do corpo da modelo e conselhos e exercícios de estilo de vida voltado para desenvolvimento de um corpo atlético:

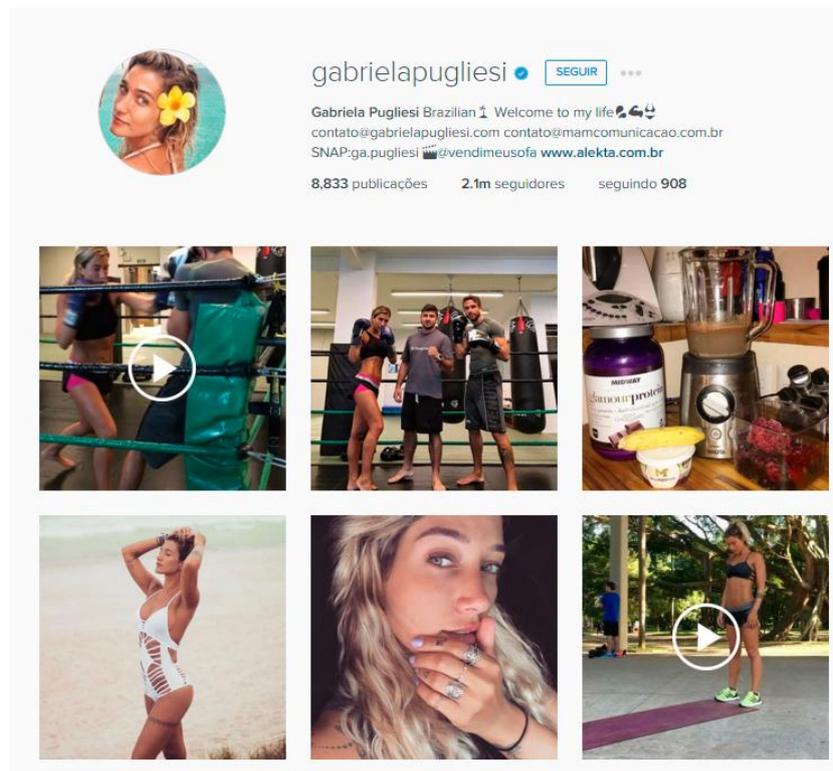


Figura 27: Perfil da Instagramer Fitness brasileira Gabriela Pugliese. jan 2016. Instagram via web. @gabrielapugliese



Figura 28: Montagem publicada em matéria da Veja SP com a mesma foto compartilhada no perfil Oficial da Instagramer brasileira Gabriela Pugliese e no perfil de seu fotógrafo: Raul Aragão, numa denúncia de manipulação de imagem corporal. Veja São Paulo Web, jul. 2015.

De imediato percebe-se que o caráter de espontaneidade ou amadorismo na criação de imagens perde-se, visto que existe uma produção profissional nos bastidores

da concepção fotográfica em se tratando de perfis que, de forma análoga à teoria de Morin, chamaremos de Novos Olimpianos por sua elevação ao status de celebridades da web.

Porém, mesmo com a denúncia e crítica de diversos setores da mídia e alguns admiradores da modelo, a aura de naturalidade cotidiana continua a fazer com que perfis como o @gabrielapugliese dobrem a quantidade de seguidores apenas em seis meses de observação, passando de um milhão para dois milhões e cem seguidores entre junho de 2015 e janeiro de 2016.

Portanto a anterior busca pela verossimilhança na fotografia se amplia no discurso das imagens produzidas nos atuais meios de difusão on line, passando de busca por verossimilhança para a busca da perfeição. Entretanto, a aura e a empatia que cercam esses ícones de admiração suplanta a manipulação da realidade, além de que tal manipulação se constitui como ferramenta para a transmissão de afetos e conquista de admiradores.

Deste modo, pode-se compreender que os apreciadores, aparentemente, continuam desejando observar e, de forma mimética, fazer parte destes estilos de vida, não importando se correspondem a momentos encenados ou não. Algo que faz emergir mais uma vez os questionamentos iniciais da proposta deste estudo monográfico Existe uma dinâmica de pensamento que aglutina grupos de pessoas de forma comunitária em volta de determinadas potências simbólicas em imagens? E, por conseguinte, quais as origens do desejo de fetichização e compartilhamento de si dentro do Instagram?

3.3 Análise das comunidades por imagem no Instagram e o traumatismo diante da ausência do “eu”.

Antes da análise aprofundada dos perfis do instagram observados para a pesquisa, faz-se necessária uma explanação acerca do método utilizado que constitui-se numa abordagem experimental das metodologias para estudos de redes sociais na internet, focando não apenas em uma única forma, mas uma compilação de diferentes conceitos. A associação de distintos métodos para pesquisa em internet é uma tentativa de elucidar as estruturas decorrentes das ações e interações dos atores sociais, compreendendo os elementos básicos sobre os grupos formados nessas redes.

A metáfora das redes adaptadas às relações sociais on line remete aos

arrolamentos que se permeiam antes mesmo de sua inserção no meio digital. Ao refletir a relação entre indivíduo e sociedade Norbert Elias (1994, p 20) entende o social, o todo, enquanto um conjunto de relações.

Tais relações são sempre afinidades em processo, isto é: elas se fazem e desfazem, se constroem, se destroem e se reconstroem (WAIZBORT, 1999, p.92), o que dificulta uma classificação fixa desses modelos interacionais. Dessa forma, a sociedade pode ser percebida como uma rede de indivíduos de constante interatividade, sugerindo a ideia da interdependência:

Numa palavra, cada pessoa que passa por outra, como estranhos aparentemente desvinculados na rua, está ligada a outras por laços invisíveis, sejam estes laços de trabalho e propriedade, sejam de instintos e afetos. Os tipos mais díspares de funções tornaram-na dependentes de outrem e tornaram outros dependentes dela. Ela vive, e viveu numa rede de dependências (ELIAS, 1994, p.22).

Tomando como base a análise estrutural da teoria das redes (BARABÁSI, 2003) podemos compreender como funciona a composição dessas estruturas interdependentes de constantes relações e mutações, como se estivessem postos de um lado: Os nós; ou nodos, e de outro: As arestas e conexões. Os “nós” constituem-se metaforicamente pelos atores envolvidos e suas representações ou “avatars” on line: Um perfil, ou blog de determinada celebridade, por exemplo. Por outro lado, temos as “conexões” que são as interações entre os atores, gerando o conteúdo: Como os compartilhamentos, comentários, “curtidas”, e o fomento do fluxo informacional dentro da rede.

Além disso, podemos também classificá-las sob o ponto de vista das redes por associação, mantidas pela interação entre os atores e suas respostas, em contrapartida com as redes de emergentes, que são mantidas por um sistema, a menos que alguém delete um nó ou conexão (FRAGOSO et AL, 2013).

Traçando um paralelo com o Instagram, uma rede por associação neste aplicativo é formada pela reunião de determinados perfis de forma autônoma, atrelados por uma associação em comum e que interagem entre si, como acontece com as comunidades fotográficas unidas sob uma hashtag específica: Os usuários formam uma rede de imagens, observam as publicações alheias, *curtem* e seguem uns aos outros sem nenhum nó, ou perfil dominante na relação:

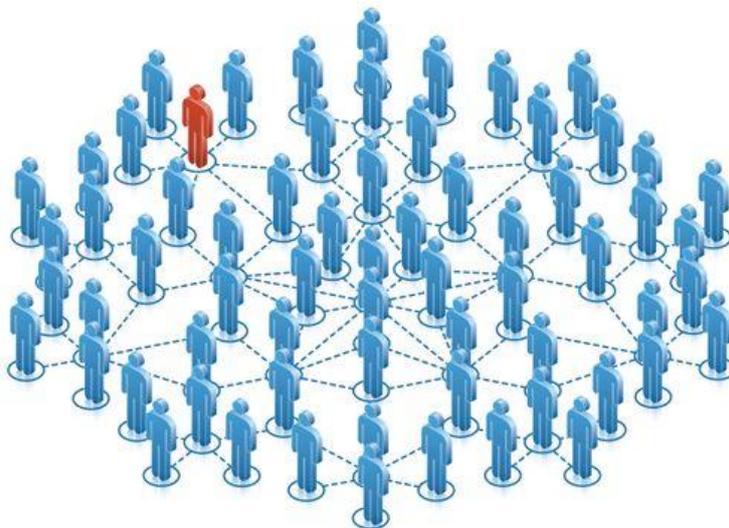


Figura 29: Diagrama representativo de uma rede por associação, não importando o perfil, ou nó analisado, a relação é de horizontalidade, conforme as comunidades por imagens espontâneas sob *hashtags* no Instagram. (Createve Commons, 2012.)

Numa rede emergente, ao contrário do que o modelo anterior pressupõe, existe um elo que comanda os demais membros, que pré-determina suas ações ou que serve de centro motor de suas interações, numa relação centrífuga. Tais quais os perfis das celebridades que lançam marcas, *hashtags* pessoais, e estilos de vida com cargas simbólicas representativas. Ressaltando-se que apesar de existir a força central deste perfil, os demais seguidores também interagem entre si:



Figura 30: Diagrama representativo de uma rede emergente. Existe um nó central que comanda uma relação de verticalidade com seus seguidores, que entre si, compõem uma menor horizontalidade, conforme os perfis mais populares com seus seguidores no Instagram. (Createve Commons 2012)

Seguindo essa ambientação inicial sobre a tipologia das redes que pretendemos analisar no universo estrutural no Instagram, a análise torna-se mais adaptada à relevância do conteúdo compartilhado dentro de suas estruturas entre seus nós e através das suas conexões.

Dessa forma as metodologias de base antropológica servem de alicerce para a observação conforme as análises etnográficas já observadas fora da internet, porém convergindo para o meio, tal qual as próprias relações sociais o fizeram. Logo, a abordagem aqui empregada para análise da rede fundamenta-se num enfoque qualitativo à medida que os vestígios simbólicos sobre si e sobre o corpo serão destrinchados, enfocando-se os três perfis mais seguidos e as comunidades, no caso acidentais e de aglutinação simbólica, que abordam a temática.

Faz-se necessária a explicação acerca do tema proposto: O corpo é uma forma de representação arquetípica que remete à antiguidade clássica e tem influência enquanto potência para representação do íntimo ao longo da história, conforme hipótese já citada e proposta por Warburg na construção do Atlas Mnemosise. As imagens corpóreas sobressaltam-se na obra, sobretudo no painel 49, em que as efígies e curvas femininas, em conjunto com os mitos envolvendo deusas e ninfas perduraram num imaginário do período clássico, cuja força simbólica sobrevive até a Renascença, apesar da perseguição litúrgica ao paganismo durante os séculos da Idade-Média.

Em um panorama mais amplo, ainda que as representações rupestres apontassem em alguns momentos para uma tendência de produção de imagens de animais e do cotidiano, algo que se percebe até os dias atuais em várias comunidades sobre a natureza no Instagram, em determinado momento da película de Herzog, crivada em uma rocha, somos apresentados à representação antropomórfica da Vênus:



Figura 31: Vênus Esteatopígia, artefatos do Paleolítico Superior. Foto: Tempora Magazine Web, Creative Commons (2015).

Outro aspecto importante é apontado no painel composto pelo decalque das mãos dentro da caverna, algo que, segundo os pesquisadores, corresponde a uma espécie de “assinatura”, um ateste longínquo de um de nossos antepassados de sua presença naquele tempo e espaço, o registro do *isso-foi*:



Figura 32: Painél das mãos em Chauvet-pont-D’arc, pesquisadores confirmaram a existência de outras figuras humanas em espaços que não podem ser observados de perto pela equipe de filmagem. Herzog (2011).

Nas produções imagéticas ao longo da história das artes visuais, a representação do self ou do corpo sempre eclode em momentos distintos, desde o período da pintura na materialização dos retratos e autorretratos evoluindo para a fotografia, e a naturalização dos álbuns de família e as *selfies*¹⁰, no atual contexto da fotografia através dos aparelhos celulares.

Observando o valor de símbolo e o nível de compartilhamentos de tal manifestação, podemos traçar um comparativo das fotografias sobre o corpo com as teorias antropológicas do imaginário de Gilbert Durand, acerca da imagem de si representada enquanto corpo vívido e alegoria de vigor associam-se com um dos *schémes* sugeridos pelo antropólogo, tais representações conforme já exposto, são formas de dar sentido ao “ser e estar no mundo”:

¹⁰ Termo que corresponde ao autorretrato fotográfico e predominantemente digital, foi incluído enquanto vocábulo internacional pelo *Oxford English Dictionary* no ano de 2013. (“SELFIE is named Oxford Dictionaries Word of the Year 2013”. Oxford English Dictionary.)

Segundo Gilbert Durand, só existem três soluções possíveis para sobreviver: pegar as armas e destruir o monstro (a morte), criar um universo harmonioso no qual ela não possa entrar, ter uma visão cíclica do tempo no qual toda morte é renascimento. (...)Ligado à verticalidade do ser humano, este regime é o das “matérias luminosas, visuais e das técnicas de separação, de purificação, das quais as armas, flecha ou gládio, são símbolos frequentes(...) (PITTA, 2004, p. 7)

Sob o ponto de vista do desejo de permanência diante da inevitabilidade da morte e o desejo de vencer o mistério que recai sobre todo ser vivo, consciente de sua finitude, o homem busca meios alegóricos que representam a vitória, a força e vivacidade, que supera o maior dos mistérios: O desaparecimento de si. Logo, as imagens representativas do corpo a serem analisadas nesta pesquisa, em inúmeras situações, sugerem a supremacia, a elevação, numa referência ao *schème* da “Soberania Uraniana”

A soberania uraniana: Gigantismo e potência; elevação e poder são sinônimos no campo simbólico, o rei é alteza; ora, o que está mais alto é o que está no céu e principalmente, o sol; de onde a universalidade do Grande Deus uraniano; o rei e o pai (pai-virilidade-potência); o soberano guerreiro e o jurista (o poder de quem julga o certo e o errado), incluindo as guerras justiceiras; o rei religioso e o rei jurista (dualidade funcional da soberania – executiva e judiciária). O simbolismo ascensional se coloca como a reconquista de uma potência perdida. Reconquista pela ascensão para um além do tempo pela rapidez do vôo, pela virilidade monárquica. (PITTA, 2004, p. 8)

Tendo em vista tais pressupostos, a conjectura do *Schème* de Soberania Uraniana e utilizando-se da metodologia que aborda a internet enquanto artefato cultural em uma amostragem qualitativa, selecionamos, em primeiro lugar, três perfis populares no Instagram cuja temática é uma fetichização de si, objetificação do próprio corpo e da aura de perfeição acerca dos estilos de vida que promovem. O que motiva a escolha destes três perfis é o poder de aglutinação simbólica que possuem, representando em si mesmos o mito heroico, como numa sintetização dos afetos de seus seguidores e a suposta vivacidade eterna perseguida ao longo de manifestações imagéticas em distintos períodos históricos, além de representarem o primeiro modelo de rede aqui proposto.

Seguindo inicialmente o modelo de redes emergentes, em que existe um eixo principal que influencia os demais seguidores, os perfis foram selecionados dentro da temática de exibição corporal, que na linguagem da internet são nomeados de perfis *Fitness*. Tais perfis pregam rotinas de exercícios, estilo de vida sem consumo de alimentos processados ou industrializados, preocupação extrema com perda de peso, definição de músculos e, principalmente, exaltação do próprio padrão de beleza, que numa analogia com os Novos Olímpianos (MORIN, 1962) seriam Afrodites ou Apollos

da era contemporânea.

Vale ressaltar que a escolha também foi pautada em pessoas que antes do surgimento do Instagram não possuíam popularidade significativa nos meios midiáticos tradicionais: Rádio, Televisão, Cinema ou Revistas especializadas, mas que, graças ao uso do aplicativo, alcançaram a fama e um volume considerável de fãs e imitadores, sendo então convidados a estrelar campanhas ou participar de entrevistas nestes meios comunicação de massa fora do universo digital.

Inicialmente retornamos aqui ao perfil da *Instagramer*¹¹, blogueira¹² e modelo Gabriela Pugliese. A brasileira possui dois milhões e cem mil seguidores¹³ em sua conta pessoal, cuja temática das imagens mostram o corpo esculpido, programas de exercícios diários, imagens romaneadas ao lado do companheiro também adepto ao estilo de vida, alimentação regrada e viagens a paraísos tropicais, porém tudo sob a aparência de divulgação da vida pessoal e íntima.

Devido à quantidade de fãs que acompanham e comentam nas fotos da Pugliese, inúmeras marcas de roupas, alimentos e calçados procuram a modelo para oferecer parcerias publicitárias, um fenômeno comum dentro dos perfis mais acessados na lógica das redes sociais emergentes. A influência sob o público é tão intensa, que aquilo que inicialmente era um meio prosaico de manifestação individual, torna-se um novo negócio e uma forma de sustento para estes indivíduos, alçando-os ao status de celebridades:

¹¹ Nome designado à indivíduos que possuem perfis populares e são vedetes dentro da Rede Instagram. (Definição retirada da publicação Tech tudo, Fevereiro de 2016).

¹² Nome designado à autores de Diários Pessoais on line. (Definição retirada da publicação Tech tudo, Fevereiro de 2016).

¹³ Seguidores são outros perfis, normamente de menor popularidade que acompanham um perfil emergente aglutinador de fãs. (Definição retirada da publicação Tech tudo, Fevereiro de 2016).

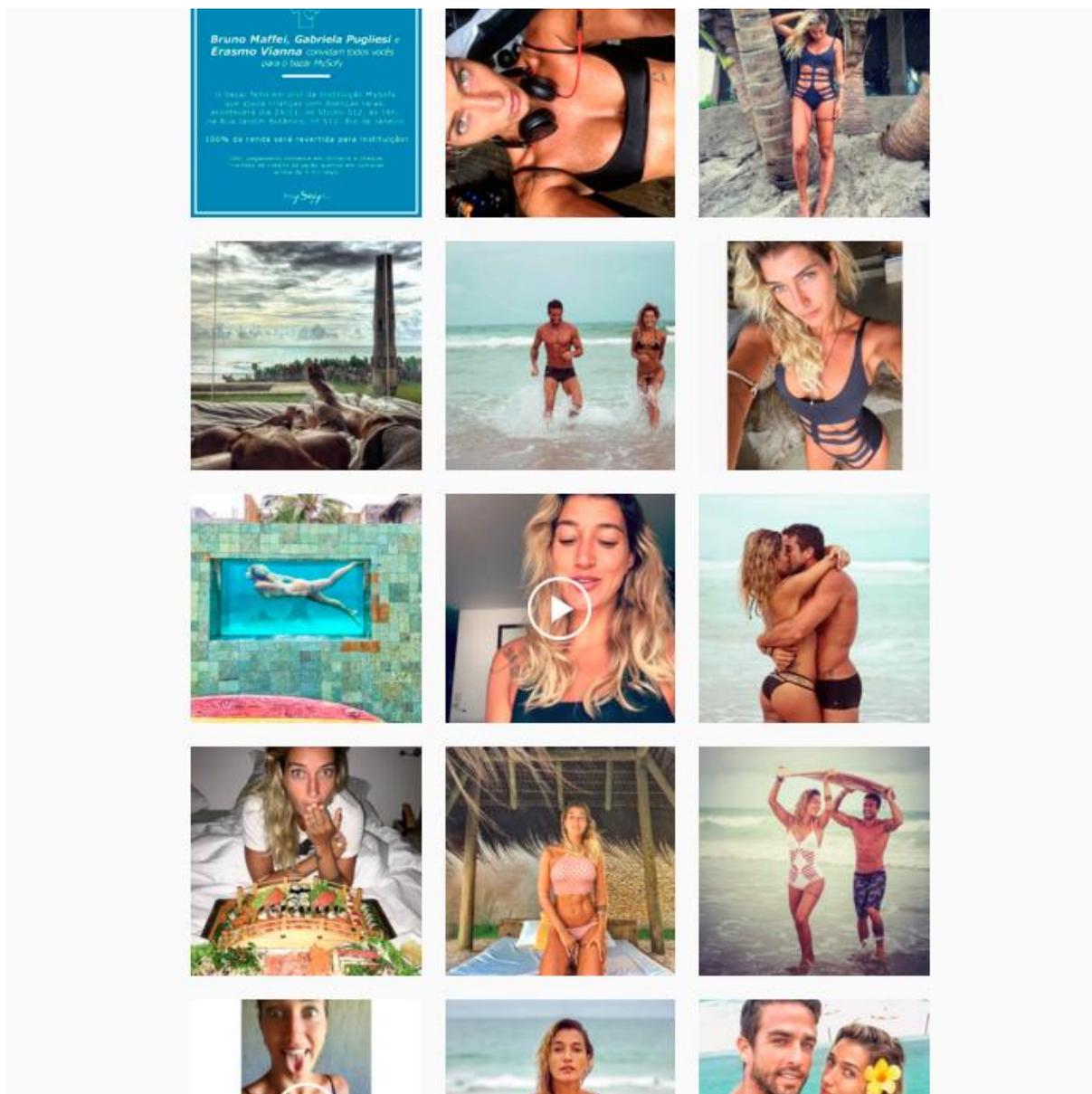


Figura 33: Perfil da Instagramer brasileira Gabriela Pugliese, voltado para a publicização do próprio corpo, exposição do cotidiano, do íntimo e de um estilo de vida a ser desejado e mimetizado. jan 2016. Instagram via web. @gabrielapugliese



gabrielapugliese
Kenoa - Exclusive B...

SEGUIR

68.4k curtidas

2 sem

gabrielapugliese Fala que eu te escuto
📍 @kenoaresort

ver todos os 682 comentários

marianazani_ @daniellelopes_os foi sim!!! 😊😊😊

companionrede Praia com 🍹🍷🍸 é mais gostoso!

isapcampos_ @thiagospankox 😊

leilaane @gioalbiani boa tarde miga

betafeitosaa @digobarretoo isso é no quarto

manoelamv @gabrielnet0 🍷

_biabsoares assim ta?! @bellaspiderr (sonha ana beatriz vai sonha) kkkkkk

bellaspiderr KKKKKKKKKKKKK magra vc já é @_biabsoares

brisaluaranery Tipassim tua foto @isamaariia

...
...
...



Adicione um comentário...



ArMouYeAU/2taba...
...
...

Figura 34: Foto publicada pela Instagramer brasileira Gabriela Pugliese com 68.400 “curtidas”* e 682 comentários de admiradores e curiosos, percebe-se a aura de status e a predominância dos comentários que ratificam a ideia de um corpo e estilo desejáveis, jan 2016. Instagram via web. @gabrielapugliese



Figura 35: Foto publicada pela Instagramer brasileira Gabriela Pugliese com 67.200 “curtidas”. Percebe-se a aura de status e a predominância dos comentários que ratificam a ideia de um corpo e estilo desejáveis, jan 2016. Instagram via web. @gabrielapugliese.

Seguindo a mesma ideia de exposição do self de forma narcísica, outros pontos emergentes são observados dentro da rede Instagram e em diferentes países, o segundo perfil que destaca-se pela mesma aura e pelo significativo número de seguidores devotados, é o da também modelo Nova Iorquina Jen Selter, com oito milhões e quinhentos mil seguidores¹⁴. Jen Selter é uma jovem de vinte e dois anos que alcançou fama mundial repentina após um trabalho de viralização¹⁵ do conteúdo do seu Instagram, em que se fotografa mostrando partes do corpo, imagens íntimas e construção de uma aura cerca de uma vida próspera e saudável.

Atualmente, Selter foi alçada ao panteão de símbolos admiráveis no universo on line e fora dele; na realidade midiática mais tradicional; protagonizando campanhas de marcas como a Calvin Klein e posando para Revistas Femininas consagradas pelo público, como a *Elle* americana e a *Vanity Fair*, por exemplo, As imagens a seguir são de fevereiro de 2016, época de inverno e vestimentas pesadas em Nova Iorque. Ainda

¹⁴ Dados de fevereiro de 2016.

¹⁵ Viralização corresponde ao conceito dentro das teorias das Mídias Digitais em que um conteúdo espalha-se dentro da rede, como um vírus, um microorganismo que percorre o macro organismo através de seus pontos de ligação. (MARTINO, 2014).

assim, a modelo prioriza fotos que valorizem as curvas e tônus muscular, visto que esse é o símbolo que atrai o público admirador e constitui-se numa reverberação de temas percebidos desde os painéis warburgianos.

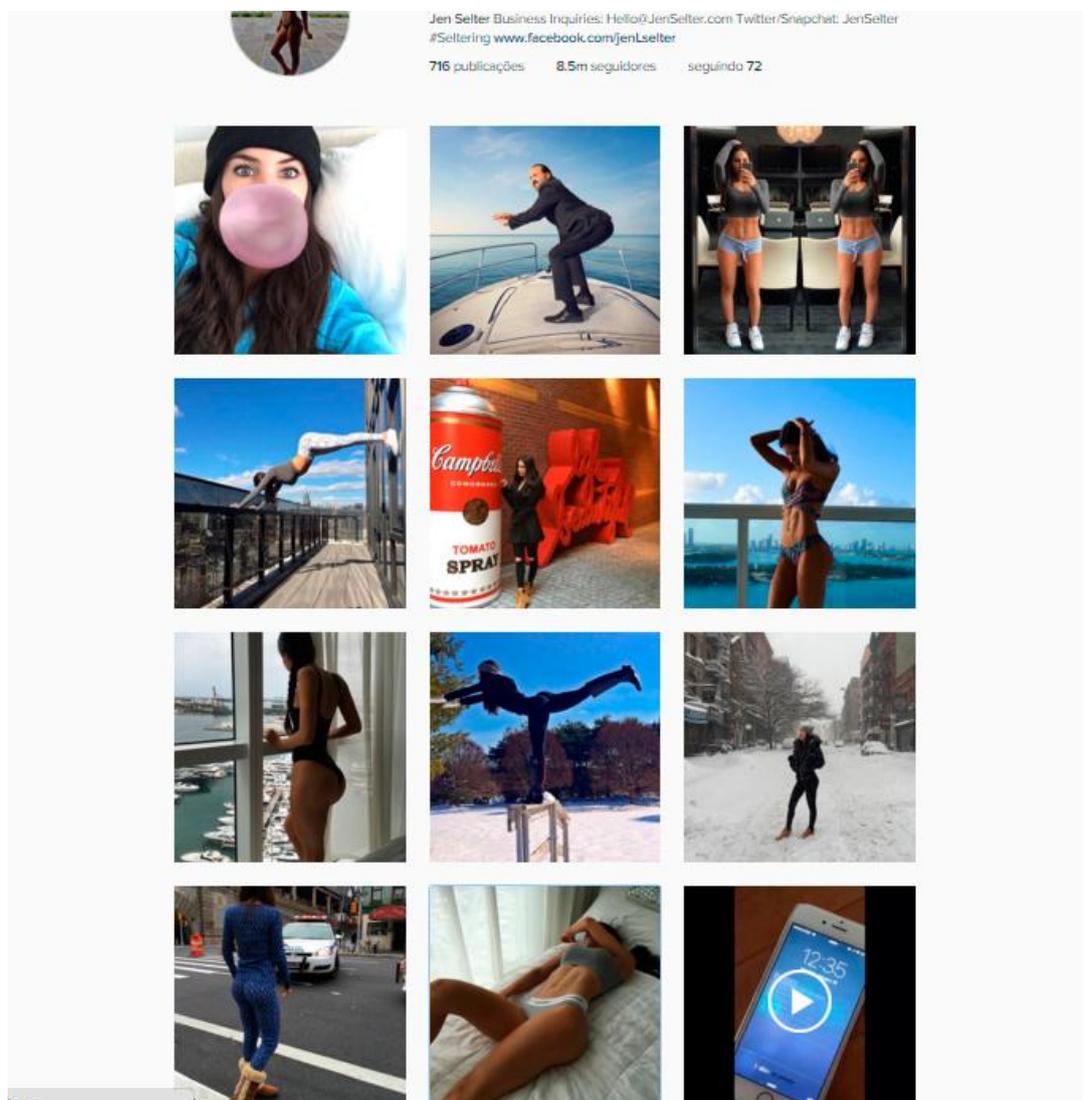


Figura 36: Perfil da Instagramer americana Jen Selter, voltado para a publicização do próprio corpo, exposição do íntimo, e felicidade construída. Fev. 2016. Instagram via web. @jenselter



Figura 37: Foto publicada pela Instagramer americana Jen Selter colocando-se como cliente da marca Calvin Klein numa suposta naturalidade. Tal qual o perfil @gabrielapugliese, também se observa a aura de status com as 243 mil “curtidas” e a predominância dos comentários que ratificam a ideia de um corpo invejável. fev 2016. Instagram via web. @jenselter

Também foi possível identificar que essa tendência existe em inúmeros perfis masculinos, demonstrando que não pode ser um fenômeno restrito a um dos gêneros. Nestas representações, observa-se uma tentativa de demonstrar força, supremacia, músculos e características semelhantes aos arquétipos do herói ou do líder clássico.

Abaixo seguem as imagens do perfil do *Instagramer* Brock O’ Hurn, de vinte e quatro anos, nascido e residente no estado Norte Americano da Califórnia. Hurn costumava a ser personal trainer antes da fama instantânea, e diante do sucesso de modelos que utilizavam a rede para postar imagens seguindo a linha *Fitness*, decidiu aderir à tendência de expor seu cotidiano e seu corpo em fotografias produzidas especificamente para esse fim, seu perfil possui atualmente um milhão e setecentos mil seguidores¹⁶:

¹⁶ Dados de Fevereiro de 2016.

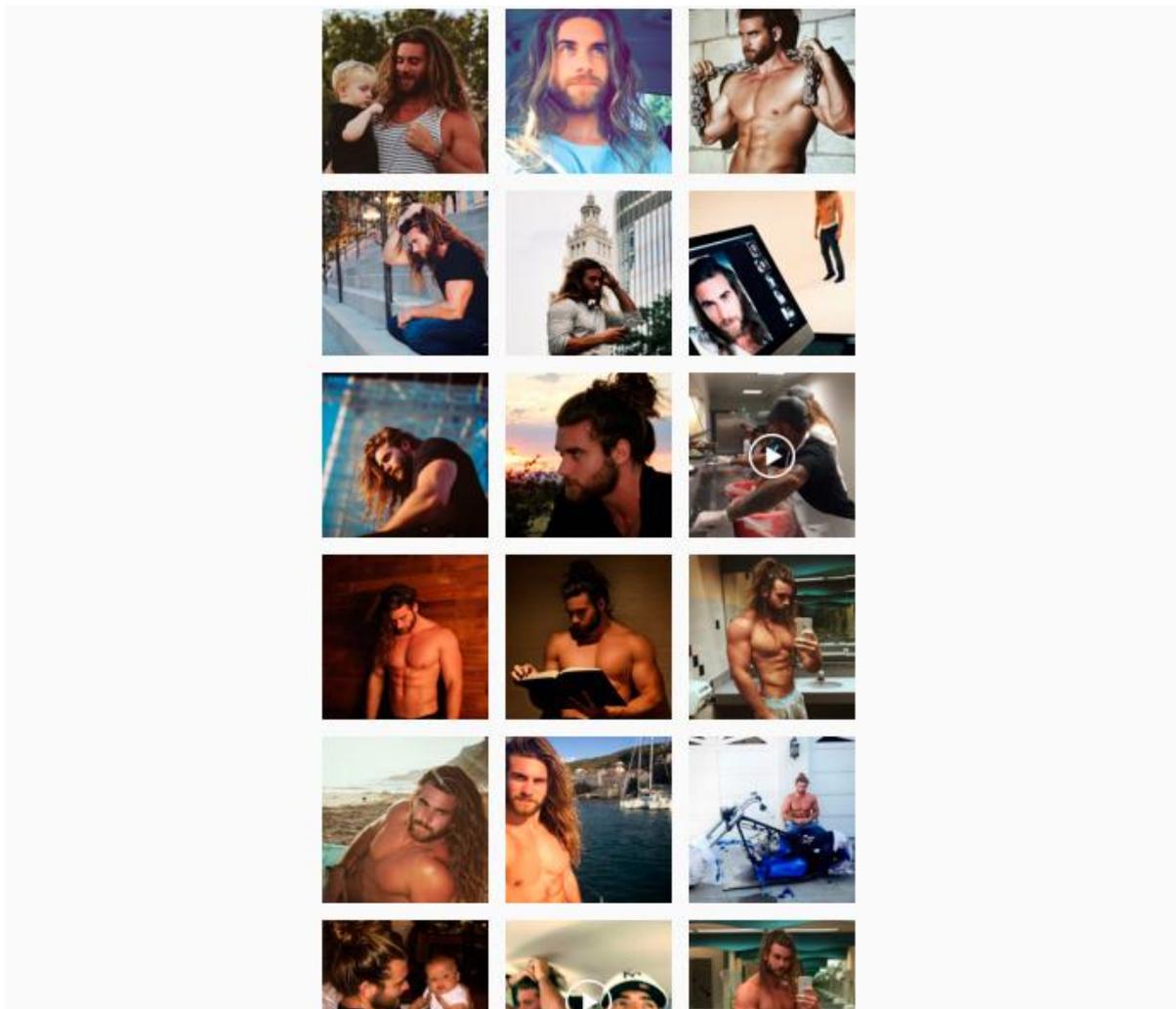


Figura 38: Perfil do Instagramer Fitness Brock O' Hum, uma forma de expressão que também é comum dentre o gênero masculino. Fev. 2016. Instagram via web. @brockohurn

Tal qual os outros dois perfis analisados anteriormente, percebe o volume dos comentários e expressões que comparam o modelo a uma divindade, além das declarações que exaltam o desejo de pertencer ou ter o corpo aqui objetificado em ícone de desejo:



Figura 39: Foto publicada pelo Instagramer *Fitness Brock O' Hurn* numa clara demonstração de força e virilidade, com 82 mil e quinhentas curtidas, além de diversos comentários sobre admiração e desejo. Fev. 2016. Instagram via web. @brockohurn

Essas personas chamam atenção por representaram, ao mesmo tempo, uma suposta verossimilhança com a realidade, uma vez que são fotografias e, por tal razão, ainda carregam o ranço de espelho com o real, porém com transformações provocadas por programas de edição, tais quais: Saturação da imagem, maquiagem, iluminação e uma aura de magia em torno do prosaico, elevando esses corpos a categorias especiais.

São as mesmas propriedades dos tempos iniciais da fotografia que reverberam até hoje: A busca pela verossimilhança e espelhamento do real em contrapartida com a manipulação para atribuir à foto um status de arte ou de algo que está acima do mundano.

Por outro lado, é interessante se observar que tais personalidades populares do Instagram são o prolongamento dos ícones da cultura de massa dos meios de comunicação do século XX, e que o fascínio acerca desses mitos reside na dualidade de serem modelos de perfeição e beleza e seres humanos comuns que foram pinçados ao

novo olimpo, através de um suporte que é acessível¹⁷ à primeira vista, a qualquer pessoa: Um aparelho celular com acesso ao aplicativo Instagram.

O fascínio não encontra-se na persona que encarna esses papéis de forma subjetiva, mas no poder simbólico que emana do ator, neste caso: instagramer, ao encarnar tais arquétipos, transformando-se em ícones de afetos que já se faziam presentes antes da popularização destes perfis e proporcionando uma repetição em massa de seus costumes. O que foi dito por Morin acerca dos Olímpianos da cultura de massa no século XX, se aplica, por extensão, aos Olímpianos que postam suas fotografias no Instagram, no século XXI:

Esse novo olimpo é, de fato, o produto mais original desse novo curso da cultura de massa. As estrelas do cinema já haviam sido anteriormente promovidas a divindades . O novo curso as humanizou. Multiplicou as relações humanas com o público. Elevou ao estrelato as cortes reais, os playboys, e até certos homens políticos. Desde que as estrelas inacessíveis e sublimes do cinema desceram à terra, desde de que as cortes reais se transformaram em trianons da cultura de massa (...) a vida dos olímpianos participa da vida quotidiana dos humanos mortais; seus amores lendários participam dos destinos dos amores mortais, seus sentimentos são experimentados pela humanidade média. (MORIN, ano, p. 106).

Consequentemente é natural uma apropriação desses costumes dos por grupos na sociedade que desejam elevar-se a esse status de divindades da era contemporânea, imitando-lhes os maneirismos, os modos de falar, as roupas, os costumes, as marcas que usam, os locais que frequentam, as fotos que publicam e os aplicativos que utilizam:

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: Olímpianas e Olímpianos são sobre-humanos nos papéis que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam. A imprensa de massa, ao mesmo tempo que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação. (MORIN, ano, p.107).

Logo, é compreensível que sempre que um destes perfis famosos aparecem envolvidos em romances, fotografados em festas, expostos em revistas de celebridades ou têm sua vida pessoal pautada em matérias, acontece um aumento instantâneo no numero de seguidores e imitadores, não por suas características subjetivas tão somente,

¹⁷ Entretanto, ainda que a aura de aparente naturalidade permaneça nesses perfis, o sucesso de sua popularidade os transformam em produções com alta profissionalização comum aos meios de massa tradicionais, porém, mascarados ao seguidor médio que acredita poder se tornar um destes seres que segue e admira.

mas também pelo poder de representação simbólica de desejos que esses indivíduos constituem.

Entretanto o desejo, por si só, já é capaz de formar comunidades autônomas que não necessitam de uma rede emergente ou um perfil centralizador, mas que se unem apenas por interesse na temática proposta. Essa faceta do fenômeno pode ser observada ao analisarmos o segundo tipo de rede que é formado no Instagram, as *redes por associação*, onde grupos de perfis aglutinam-se em torno de determinadas *hashtags* no aplicativo e que, nesse aspecto, assemelha-se às constelações de imagens do Atlas Minemosine.

Alguns usuários desse tipo de rede são influenciados por perfis populares em redes emergentes que postam fotografias sob determinado título, muitos optam por usar a mesma indexação, formando assim, uma constelação de imagens em torno de um assunto específico, como o corpo e a vida saudável, por exemplo.

Por outro lado, outros seguidores utilizam as indexações de maneira espontânea, influenciados por outros perfis de conhecidos próximos, por inspirações pessoais, ou por viralização dos termos ligados à cultura *Fitness* que, de tão disseminados no meio, já se desconectaram do perfil que deu origem e remetem à uma potência de imagem mental de tempos remotamente anteriores.

Essas aglutinações formam uma rede sem hierarquias, numa comunidade acidental, um grupo com membros inseridos dentro da nomenclatura e dos costumes de uma “tribo” ou associação, entretanto sem uma definição anterior de regras sem nenhum perfil dominante ou um líder moderador que determina as regras de publicação, algo comum em comunidades de outras redes, tal qual o flickr, por exemplo.

Para esta análise, aplicamos um método que é uma adaptação dos estudos etnográficos reorganizados na estrutura das redes sociais por associação. Primeiro selecionamos um grupo de controle que representa as principais comunidades dentro do aplicativo que publicam perfis sobre autorretratos e rotinas de exercícios, Em seguida selecionamos os três principais com o maior número de pessoas. Esses grupos estão reunidos sob as marcações: *#Selfie* e *#Biceps*, que reúnem usuários em nível internacional e o indexador *#antesedepois* que constitui-se em 90% de usuários brasileiros¹⁸, conforme apontado pela pesquisa por indexação temática do Instagram

¹⁸ Dados retirados dos sites Top hashtags e Matéria do site GNT. Acesso em 02 de fev. 2016.

através de indicadores de busca¹⁹.

A comunidade sob a hashtag #Selfie possui acima de 257 milhões²⁰ de fotografias de autorretratos até o momento da captura da imagem, demonstrando que o costume do retrato ou do autorretrato, nascido desde os tempos da origem da pintura, nas manifestações analisadas por David Hockey, nas gravuras de Ingrés ou nos registros de Hypolyte Bayart, permanece como símbolo forte no contexto da fotografia digital compartilhada nas redes sociais, a comunidade também possui as variações #Self ou #Selfie em conjunto com o dia da semana, para classificar autorretratos tirados num dia específico:



Figura 40: Comunidade “acidental” formada por imagens sob a hashtag #SELFIE com 257.990.774 autorretratos. fev, 2016. Aplicativo Instagram para Android, versão 7.14.0.

¹⁹ Os principais indicadores de busca foram pesquisados no site Top Hashtags, e em seguida indexados na ferramenta de busca do aplicativo Instagram para web. Disponível em < <http://top-hashtags.com/> > Acesso em 02 de fev. de 2016.

²⁰ Dados de fevereiro de 2016.

E seguindo a ideia de indivíduos desconhecidos que se reúnem para falar sobre o corpo, abaixo seguem duas comunidades formadas sob a hashtag *#Biceps* e *#AnteseDepois*. A primeira possui mais de dois milhões de fotografias com partes de corpos masculinos e afins, enquanto a segunda corresponde a aproximadamente três mil de montagens ou fotografias relacionadas²¹ de brasileiros que conseguiram algum tipo de mudança corporal em busca de emagrecimento e estilo de vida fitness:

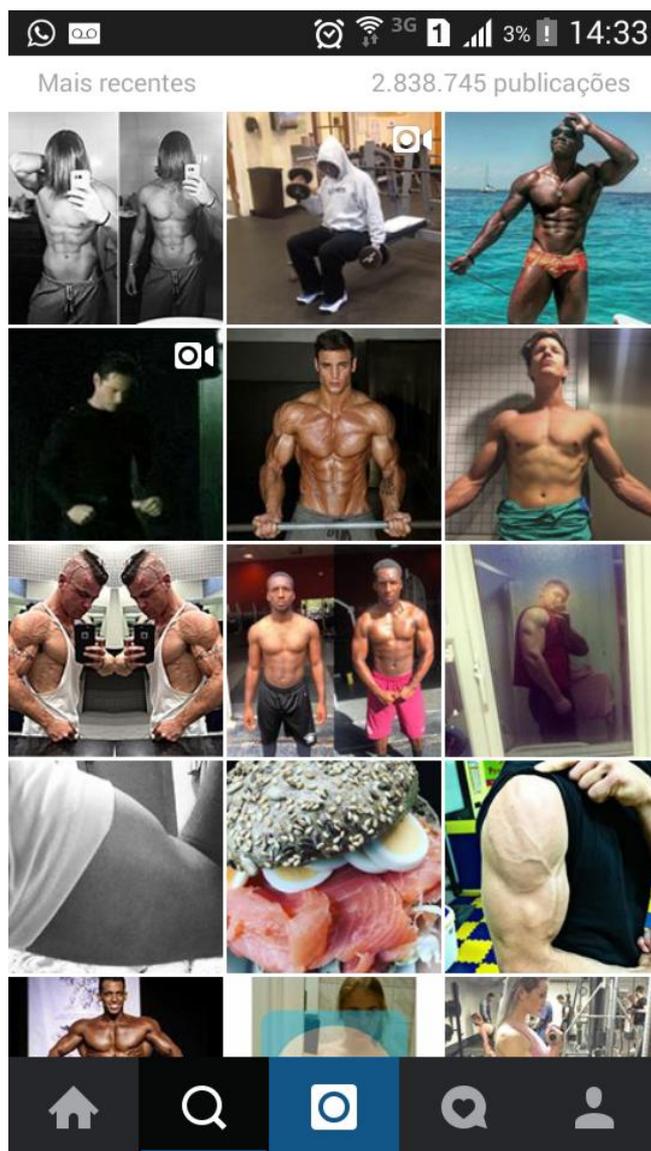


Figura 41: Comunidade “acidental” formada por imagens sob a hashtag #BICEPS com 2.838.745 fotografias. fev, 2016. Aplicativo Instagram para Android, versão 7.14.0

²¹ Quando não são imagens de corpos, as fotografias remetem à alimentação, roupas ou acessórios que fazem associação com o tema.

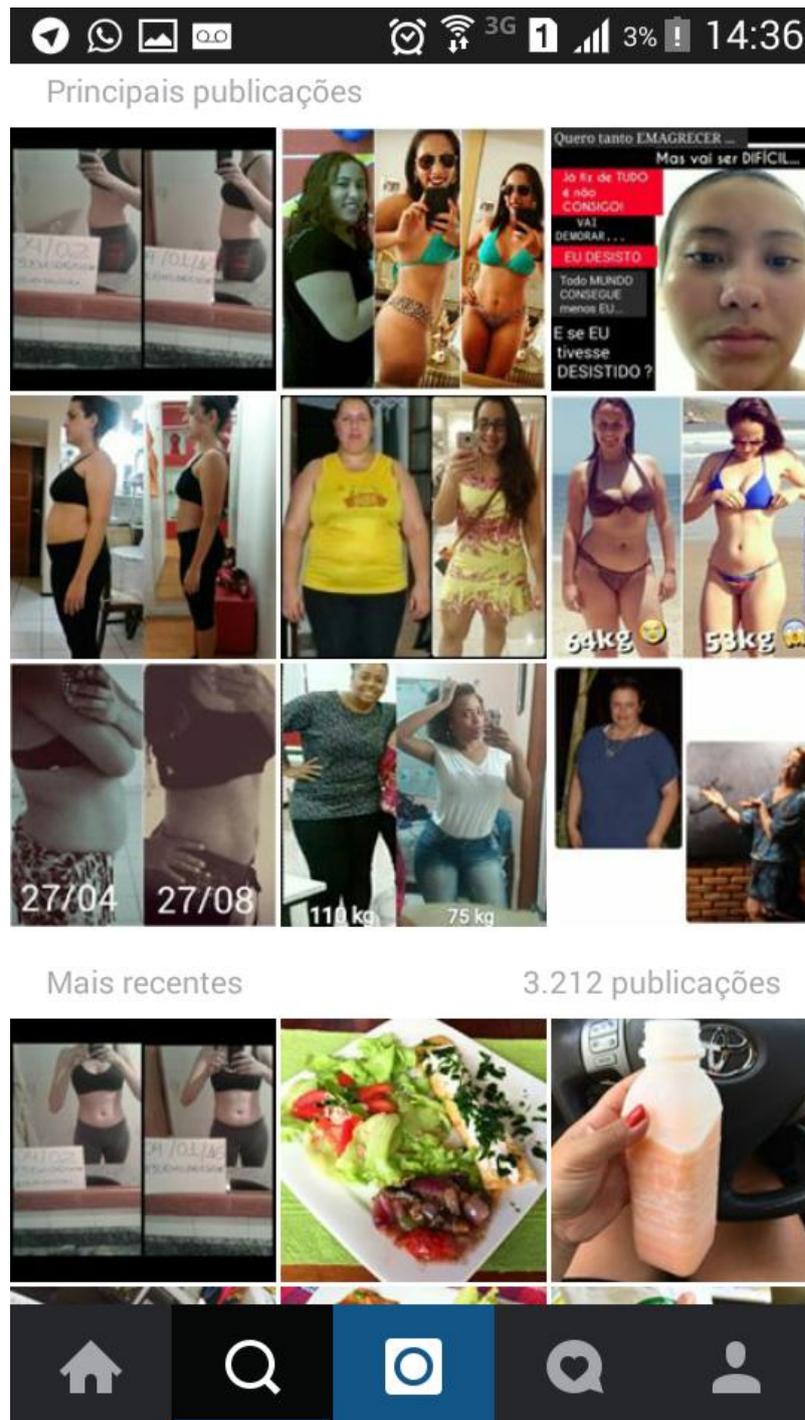


Figura 42: Comunidade “acidental” formada por imagens sob a hashtag #ANTESEDEPOIS com 3.212 fotografias. fev, 2016. Aplicativo Instagram para Android, versão 7.14.0

Essas reproduções operam numa espécie de espelhamento narcísico do desejo de alcançar a virtude do pertencimento, da notoriedade e da soberania uraniana através da popularidade e da exibição de uma imagem elaborada do self.

Segundo Morin (1970) o traumatismo que o ser humano adquire diante da

consciência de sua insignificância perante o cosmos ou de sua efemeridade diante da morte, lança-o na obsessão de sobrevivência, portanto qualquer indício que sustente o prolongamento da individualidade, como sombra de “ser” alguém de importância, uma marca para posteridade, um registro do “isso-foi” (BARTHES, 1980) tende a causar fascínio. Por conseguinte, o fenômeno que se observa na propagação destes perfis em torno de constelações temáticas e simbólicas no Instagram, tal qual a multiplicidade de seguidores e admiradores ansiosos por partilhar tal vivacidade é um acontecimento que existe desde as primeiras manifestações do pensamento na comunicação partilhável.

Essas revelações assumem diferentes facetas, no registro das mãos na caverna, nos autorretratos burgueses do século XIX, no cinema e na cultura de massa do século XX, na publicização cotidiana do íntimo do século XXI e na necessidade de se colocar enquanto o herói profícuo, soberano e que destrói as ameaças da solidão e da morte, pilares fundamentais dentro das instâncias do imaginário e da construção dos símbolos:

É evidente que a obsessão da sobrevivência, muitas vezes em detrimento da vida, revela no homem a preocupação lancinante de conservar sua individualidade para além da morte. O horror da morte é, portanto, a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de uma catástrofe, de um sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática. (MORIN, 1970, p. 32).

A obsessão de afirmação da identidade constitui a contrapartida do horror de aniquilamento da consciência, o fascínio de transmitir sua marca e sua presença através de imagens é o duplo do mal-estar de se perceber que em algum momento o desaparecimento se dará por completo, nisso reside a necessidade de compreensão do “ser e estar no mundo” apontados nos estudos antropológicos do imaginário propostos por Durand, ou nas ontologias da existência, tempo e morte, propostas por fenomenólogos, ao analisar as manifestações simbólicas no campo das representações visuais:

O complexo da perda da individualidade é, portanto, um complexo traumático que rege todas as perturbações provocadas pela morte (...) é em certa medida, toda a distância que separa a consciência da morte da aspiração à imortalidade, toda a contradição que opõe o facto brutal da morte à afirmação da sobrevivência. (MORIN, 1970, p. 33).

Segundo Morin (1970, p.34), o horror desencadeado perante a morte engloba diferentes facetas: A dor da perda, o processo de decomposição e à obsessão pelo

destino inevitável, porém todos intimamente ligados à perda da individualidade, o temor do ego que deixa de existir.

Partindo deste pressuposto, pode-se concluir que a necessidade de se tornar um símbolo reverenciado por multidões de admiradores reside no saber implícito de que tornar-se imagem símbolo, heroica e lembrada dentro de comunidades que celebram a exaltação de si, em certa medida, remete aos arquétipos imortais na memória do imaginário coletivo e aos *Schèmes* que envolvem o cetro, o gládio e a derrota do mal maior.

A sinuosidade do feminino, em contrapartida, além de também personificar tais *schèmes*, engloba outras representações simbólicas, no aspecto da fertilidade, e no sistema antropológico que, no imaginário, remete à constante de renovação. Ela é a dinâmica mental de potência sempre presente em diferentes períodos de representação imagética, sobrevivendo a diversas tentativas de desnaturalização por parte da religião cristã, mas constantemente se reascendendo enquanto tema e sobrevivendo ao longo dos séculos.

Um corpo saudável exposto numa sequência de fotos que celebram a juventude é a contrapartida do horror à decomposição, uma personalidade que é reverenciada por aglomerações, sobretudo de desconhecidos, é uma individualidade que persiste no pensamento, ainda quando seu referencial estiver ausente:

A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: Quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, mais “único”, mais essa dor será violenta. Não há nenhuma ou poucas perturbações na morte do ser anônimo que não era insubstituível (...) escutemos as nossas bisbilhotices: A morte de uma vedete do cinema, de um jogador de futebol, de um chefe de Estado ou do vizinho do lado é mais fortemente sentida do que a de dez mil hindus afogados numa inundação. (MORIN, 1970, p. 31 e 32).

As comunidades do Instagram representam mais um dos artefatos de prolongação do papel suas subjetividades no mundo enquanto personalidades a serem vistas e admiradas, tal qual o atributo de preservação para a posteridade que é dado à fotografia. Num primeiro momento, dentro das redes emergentes e por conexão do Instagram, percebe-se a necessidade de afirmação de si na exibição do autorretrato do corpo, adquirindo-se assim, uma nova personalidade, uma transformação em alguém especial e destacado da multidão.

Num segundo momento fixa-se o desejo de suplantar o esquecimento deste ser especial, que esteve presente tanto na fotografia do Instagram quanto em outros

períodos da história da comunicação por imagens: Qual seria o propósito de se autorretratar, de fotografar os entes queridos falecidos como se vivos estivessem, ou de registrar em suportes impressos especiais os membros da família, como nos álbuns que perduram até hoje, senão a afirmação da individualidade estável? Ao se tornar um ser visível e admirado, o homem torna-se memória, e ao transmutar-se em fotografia, transforma-se em permanência.

Conclusão

Diante da proposta de tentar analisar a genealogia das principais comunidades formadas por fotografias digitais no Instagram além de compreender a origem do desejo de publicização de si e do próprio corpo através de imagens nestes grupos, esta dissertação se propôs a traçar um panorama acerca dos principais formas de transmissão de pensamento simbólico através de suportes imagéticos, evocando o imaginário presente nestas manifestações, em que algumas temáticas permanecem enquanto característica imanente desse desejo ao longo dos séculos.

Após a observação de determinadas representações que são reincidentes em comunidades no Instagram e que se reúnem de maneira instintiva, percebemos a aglutinação de indivíduos em grupos e perfis de destaque que compartilham a imagem de si e do próprio corpo numa elaboração dos personagens arquetípicos heróicos, remetendo aos símbolos que evocam a soberania uraniana dentre os *schèmes* apontados pelas teorias antropológicas do imaginário.

Levando em consideração a urgência da dinâmica de pensamento que se manifesta através de uma comunicação que tem seus alicerces naquilo que pode ser compartilhado, evocamos o pensamento de Ciro Marcondes, em que comunicar é por o pensamento em partilha, ainda que no momento da emissão os receptores não sejam imediatos ou presentes no mesmo espaço físico ou temporal.

Portanto nota-se que a pretensão de deixar uma marca de permanência, até mesmo para receptores não conhecidos, ou de um tempo futuro, não é inerente apenas à comunicação por imagens na era digital, essas manifestações derivam de diligências anteriores.

Tal fenômeno é tão remoto quando a própria ancestralidade da comunicação e da produção de imagens pelo *homo sapiens*, podendo ser observado nos estudos sobre pinturas rupestres, dentre elas, os painéis apresentados da caverna Chauvet-Pont-D'arc, no filme *A caverna dos Sonhos esquecidos* de Werner Herzog.

O que se observa nos painéis dos Bizões, Leões, Cavalos, nas mãos em decalque e nas diversas amostras dentro da caverna é o relato do cotidiano, uma janela que exhibe a visão do homem tal qual ele se apresentava nesse período longínquo da história, numa comunicação com o divino e numa transmissão de conhecimentos para a comunidade: A comunicação enquanto experiência partilhável.

Também é possível constatar a busca pela verossimilhança, porém não com o

registro da realidade apenas, mas também com a linguagem sensorial que se deseja transmitir. Nos painéis de bisões e leões os animais possuem mais de uma cabeça e inúmeras patas na tentativa de simulação do movimento, numa espécie de pré-cinema, deixando indícios de que o desejo de reprodução imagética é anterior ao desenvolvimento das tecnologias fílmicas conhecidas na contemporaneidade.

Outra hipótese observável em Chauvet-Pont-D'arc é a atração de grupos de pessoas por temas ligados ao cotidiano e ao corpo, uma vez que formas femininas e mãos humanas aparecem dentre as gravuras, os relatos dos cientistas da caverna apontam para rituais em torno dos painéis e uma provável transmissão de técnicas para gerações futuras, formando o que aqui designamos como Comunidades por Imagens.

Logo, à medida que homem, durante seu processo evolutivo, naquilo que Edgar Morin nomeia de *Homo Faber*, desenvolve novos suportes que o auxiliam nos afazeres diários, é natural a busca por formas de registro comunicativas, envolvendo o desenvolvimento da linguagem, a imprensa, a pintura, numa evolução exponencial que o leva à pesquisa acerca dos meios de visualidade e instrumentos ópticos.

Nessa busca por registro da imagem também permanece a pesquisa por meios que representem o pensamento simbólico da maneira que se deseja transmitir, tanto num apelo mais sinestésico quanto na reprodução exata da materialidade cuja razão de ser também pertence ao desejo de permanência, e em função disto, a procura por diferentes técnicas e pela verossimilhança do registro, sobretudo nos retratos familiares, se torna cada vez mais ao alcance dos que desejam reproduzir imagens.

Por um lado, conforme apontado por Hockney, se tem os retratos elaborados da sociedade burguesa do século XIX, e a utilização de lentes e aparatos tal qual a câmera escura e câmera Lúcida, no anseio de um registro aprisionado da realidade em constante mudança, e do outro tem-se uma pintura mais livre de precisão realista, porém extremamente comprometida em retratar as temáticas que aglutinam pessoas deste registro mais ancestrais: A imagem de si e do cotidiano ao redor.

Tais abordagens não apresentam nenhuma mudança com o surgimento da fotografia, visto que a pulsão pelo desejo de sua invenção já é presente no imaginário coletivo em períodos da ancestralidade e que apenas no século XIX o homem dispôs de tecnologia para tal. Entretanto os discursos que permeiam o aparato fotográfico em muito se assemelham às principais formas de produzir imagem até então: A busca pela verossimilhança, tal qual espelho da realidade em contrapartida com o desejo de manipulação do real, para se narrar o acontecimento como se imagina e não somente

como se vê.

E justamente por tais aspectos, a abordagem do imaginário acerca da transmissão de pensamento por imagens se faz necessária, visto que tais produções são vestígios imaginação, de uma estética que reflete o pensamento, dotadas de cargas simbólicas que vão além de suas propriedades visuais.

Outras particularidades que devem ser ressaltadas dizem respeito às temáticas e à formação de grupos e comunidades que se sentem atraídos por determinados temas, desde de tempos mais remotos da história até o contexto da cultura de massa, fotografia e cinema. Os costume de compartilhar cart-de-visites, os álbuns familiares, o simulacro da morte de Bayard, difundido enquanto boato e causando fascínio na comunidade francesa, além do simulacro da vida, na fotografia post-mortem na era vitoriana têm atributos em comum, no que se diz respeito à registro de temáticas semelhantes.

O homem volta para si no caráter de permanecer enquanto registro para emissores futuros, a presença humana se faz necessária na maioria das manifestações visuais que se conhece ao longo da história: Rostos humanos, corpos, partes do corpo, mitos de Deuses com características familiares, ninfas e heróis em posição de verticalidade, demonstram o fascínio em torno do ego, a busca pelo triunfo diante dos mistérios acerca do tempo e da extinção da individualidade.

Num palpite acerca dessas formas de agrupamento em torno de determinados assuntos retratados em registros imagéticos, Aby Warburg propõe a criação do *Atlas Mnemosyne*, numa tentativa de mapeamento da produção imagética desde da antiguidade até a era contemporânea, com a hipótese de demonstrar o a similaridade de fotografias e gravuras produzidas em épocas longínquas e o quando tais manifestações falam acerca de uma unicidade simbólica em diferentes épocas na sociedade.

O resgate do Atlas Mnemosyne nesse estudo remete ao pensamento de Didi-Huberman na sua análise da obra de Warburg, em que, nos termos de organização do conhecimento nos painéis do Atlas, segundo o primeiro autor, não pode ser percebida uma separação clara entre fantasia e razão. Numa proposta de se catalogar símbolos sob o ponto de vista do pathos, ou do sensível, em detrimento de uma historiografia de metodologia cronológica e cartesiana.

E, seguindo a epistemologia das estruturas antropológicas do imaginário, no que diz respeito ao encapsulamento da imaginação nos campos do conhecimento acadêmico em prol do cientificismo lógico, a proposta de Warburg se faz adequada para se pensar a imagem e suas temáticas sob o ponto de vista simbólico.

Portando, seguindo a intuição de que determinados imagens se repetem ao longo dos séculos como cargas simbólicas que eclodem para dar vazão a um imaginário coletivo, e que justamente tais imagens atraem comunidades de pessoas que as reproduzem também como forma de partilha de sensações, observamos que as fotografias sobre o rosto e o corpo, além do culto às essas manifestações de status de beleza e vigor costumam a atrair admiradores e seguidores em forma de culto ou admiração.

Logo, seguindo a intuição apontada de maneira indireta por Warburg, retratada no painel 49 do atlas *Minemosyne*, em que se vê representações de ninfas e figuras que no campo das sensações remetem à soberania uraniana dentro da classificação dada pela fenomenologia de Gilbert Durand, traçamos então, um paralelo com o conceito dos Novos Olímpicos difundido por Edgar Morin, em seus estudos acerca das manifestações da cultura de massa no Século XX.

A hipótese difundida pelo Warburg Institute desde o período de sua criação, pauta-se também numa influência dos registros da antiguidade clássica na cultura ocidental contemporânea, as imagens dos Deuses do Olimpo e o desejo de similaridade com tais entidades, por comunidades de admiradores, uma faceta que também existe no novo panteão de celebridades apontado por Morin ao se referir às vedetes da cultura fetichizadas pelo público.

Conforme já teorizado anteriormente, o corpo e o vigor acerca da figura humana triunfante, no simulacro que vence a morte, que permanece enquanto memória no imaginário da sociedade está presente quando homem imprime suas mãos na caverna de Chauvet-Pont-D'arc, quando se vê representado nos retratos de Ingres ou quando aparece enquanto herói na película cinematográfica e na televisão.

Celebridades da era contemporânea são a nova representação simbólica dos Deuses Olímpicos, segundo Morin, e suas aparências possuidoras de constante beleza, suas poses, os locais encantados onde são fotografados causam fascínio, atraem admiradores que, de sua maneira, tentam obter e reproduzir aquilo que veem estampados nas revistas ou que assistem na televisão.

E é nesse ponto em que o desejo por novas formas de se fotografar e de compartilhar a individualidade vão impulsionar a evolução da tecnologia e a criação de novas formas de capturar a imagem e compartilhá-la dentro dos grupos sociais. O contexto da inclusão da vida cotidiana na Internet e a apropriação dos meios tecnológicos digitais são a evolução do desejo de partilha do ser em forma de imagem.

O desejo se faz ancestral, mas as formas de compartilhamento desse desejo é que se adaptam conforme o contexto social em que se está inserido. Numa sociedade em que a publicização da vida íntima de uma celebridade constitui-se em garantia de permanência enquanto registro na memória e no imaginário da sociedade, é natural a multiplicação de comunidades de imitadores que refletem esse anseio.

Prontamente, na busca de indícios que apontassem para as hipóteses levantadas, optamos numa metodologia primeiramente referenciada na ideia que Didi-Huberman aponta ao estudar os registros de Warburg, na análise das imagens como forma de perturbação da história, como uma memória que irrompe pelos tempos a bordo das silhuetas e dos ícones exalados pelas culturas, priorizando a sensação e pregnância da repetição de certos *Schémes* em detrimento da quantificação numérica.

Em seguida, fizemos uma compilação dos principais métodos de pesquisa na Internet, apontados por Fragoso et al, que priorizassem a análise antropológica e qualitativa, dada a proximidade do estudo com as teorias antropológicas do Imaginário e tendo em vista que o panorama das comunidades em Rede representam apenas uma extensão dos estudos antropológicos presentes na sociedade off line.

Assim, a fim de tornar compreensível o estudo acerca da estrutura das redes, traçamos uma divisão estrutural mais didática, elegendo a rede Instragram como o corpus do estudo, seguindo de uma contextualização prévia de seu surgimento.

A escolha do Instragram se deu tendo em vista os seguintes aspectos: É uma comunidade em com ênfase em comunicação através de fotografias, Sua popularização vertiginosa e suas aglomerações em torno de perfis representam uma rede por hierarquia, e suas marcações de conteúdo que formam comunidades sem regras rígidas ou regimentos estruturados.

Estas aglomerações nas *hashtags* do Instragram funcionam como aglutinações em torno de temas por desejo de pertencimento ou partilhas de sensibilidades em comum, tal qual proposto pela organização dos painéis waburguianos.

E para restringir o grupo de controle proposto pelo estudo, focamos em perfis e agrupamentos nas quais o rosto e o corpo fossem prioridade na apresentação das imagens, na continuidade do caminho metodológico apresentado desde o início: O compartilhamento do íntimo em comunidades voltadas para este fim. Foram selecionados três perfis com características de redes emergentes, representando os Novos Olímpianos e em seguida, três marcações de comunidades não intencionais que de forma espontânea, mimetizaram as mesmas características relacionadas.

O rosto e o corpo, ainda que não apresentem nudez, representam a exposição do ser, compondo em última instância, a materialização da individualidade. E com os atuais métodos de manipulação fotográfica que simulam a verossimilhança e intimidade exposta, percebemos rostos e corpos moldados como arquétipos dos heróis e dos olímpianos que permeiam o imaginário.

Por fim, verificar-se nessa comunicação por fotografias digitais e compartilhamento no Instagram dois níveis de indícios simbólicos que repercutem o entendimento do ser e estar no mundo, explorados enquanto base de algumas epistemologias que se fundamentam nos estudos da imaginação: A neurose da extinção da individualidade e a necessidade de ser notável para a permanência enquanto memória coletiva.

No primeiro aspecto, como aponta Morin, o traumatismo da perda da individualidade perante a morte e a passagem do tempo representa a neurose residente no anseio de prolongamento do ser, que assume diferentes facetas, na religião, nos mitos ou no status de transmutar-se em divindade idolatrada pela cultura de massa.

O indivíduo que se torna corpo heroico, seguido por grupos e mimetizado por suas fotografias no Instagram, transforma-se em potência que combate esta neurose, e de forma instintiva dá vazão o impulso simbólico de soberania perante o mistério que põe fim à consciência.

Ainda de acordo com Edgar Morin, o desejo inato de imortalidade não pressupõe a ignorância do fim, e sim o conhecimento de sua chegada, logo, tornar-se celebridade fotográfica nesse aspecto é uma ode ao próprio ego diante do seu inevitável desaparecimento.

O segundo aspecto encontra-se intimamente ligado ao primeiro: Grupos de comunidades aglutinam-se em torno das imagens desses ícones, por muitas vezes assumindo as mesmas facetas, em busca do pertencimento a essa aura de aparente imortalidade. O fascínio do grupo revela-se como consequência do querer, por fim, a transformação no objeto de desejo, nesse caso, o corpo de aparente imortalidade.

Lévy-Bruhl (LÉVY-BRUHL apud MORIN, 1970, p.38) afirma que viver é, precisamente, pertencer intimamente ao seu grupo, e que vivos ou mortos, os membros de um clã pertencem ao vestígio que mantém tal unicidade. Prontamente, o sentimento que o ser humano tem de sua própria existência envolve-o numa simbiose com seus semelhantes, verificada em grupos reunidos sob os mais diversos interesses, dentre estes, o fascínio por ver e serem vistos em fotografias.

A afirmação de uma consciência coletiva ameniza a solidão provocada pelo traumatismo da perda da individualidade. Com isso, torna-se latente o propósito de uma comunicação que se justifica quando se faz exposta em fotografias e configura-se como compartilhável num ambiente coletivo.

Buscamos no outro o espelho do nosso ego, e tal qual o mito do Narciso, o fascínio nessas formas de expressão nasce ao vermos refletidas nessas imagens a beleza inebriante das nossas mais profundas fantasias de triunfo e imortalidade.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARABÁSI, Albert-László. Linked: **How everything is connected to everything else and what it means for business**, science, and everyday life. New York: Plume, 2003.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **O sentido posto em imagem**: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. Revista Galáxia, São Paulo, n. 19, p. 213-225, jul. 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Edições 70, 2005.

BATCHEN, Geoffrey. **Arder en Deseos: Lá Concepcion de La Fotografia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BAZIN, André. “A ontologia da imagem fotográfica” in. **O Cinema: Ensaio**. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991. pp. 19-26.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, in: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: Técnica, imagem e percepção. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BRETAS, Maria Beatriz. **Poeisis nas Redes Telemáticas: Fabricações Midiáticas de Pessoas Comuns**, In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. Entre o Sensível e o Comunicacional: Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BOTTON, Alain de. **O Consolo da Filosofia**. Tradução: Joaquim N. Gil. Porto Alegre: Publicações Dom Quixote, 2012.

CALAÇA, Mariana Capeletti. **Processos Fotográficos: A Redescoberta da Fotografia**.

Disponível em <[http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Mariana% 20
Capeletti%20Calaca.pdf](http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Mariana%20Capeletti%20Calaca.pdf)> Acesso em 12 de jan. de 2016.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O Imaginário Segundo a Natureza**; Tradução de Renato Aguiar. São Paulo: Editorial Gustavo Gili BR, 2004.

Cave Of Forgotten Dreams. Direção: Werner Herzog. [S.I]: History Films, 2011 DVD (80 min) NTSC, color.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**: Visão e modernidade no século XIX. Tradução: Verrah Chamma, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção**: Atenção, espetáculo e cultura moderna. Tradução: Cristina Montenegro, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução: Railton Souza Guedes, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELABRE, Raul Trejo. **Internet como expressão e extensão do espaço público**. Disponível em < [www.revistas.usp.br/matriz/es/article do nload 38225 40996](http://www.revistas.usp.br/matriz/es/article.do?nload=3822540996) >. Acesso em: 8 de agosto de 2014.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia . Vol. 3. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Geoges. **Atlas Mnemosine ou como carregar o mundo nos ombros**. Disponível em <<http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>> Acesso em 22 de ago. de 2015.

DIMAGGIO, Paul et al. **Social implications of the Internet**. In: Annual Review of Sociology, vol. 27, 2001. p. 307-336.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. Lisboa: Edições 70, 2000.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução: Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FALCKENBERG, Harald. **Atlas – How to carry the world in one’s back**. Disponível em: <http://container.zkm.de/presse/special_atlas_e.html> Acesso em 01 de dez. de 2015.

FRAGOSO, Suely (org.) **Métodos de pesquisa para a Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FRANÇA, Renné Oliveira; LANA, Lígia Campos de Cerqueira. **Do Cotidiano ao Acontecimento, do Acontecimento ao Cotidiano**. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/303/297>>. Acesso em: 18 de set. de 2013.

FRANÇA, Vera Veiga (org.): **Teorias da Comunicação**: Conceitos, Escolas e Tendências. Rio de Janeiro: Vozes Editora, 2011.

FELINTO, Erick. **A Religião das Máquinas**: Ensaio Sobre o Imaginário da Cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOULART, Michel. **35 fotos post-mortem.** Disponível em <<http://www.historiadigital.org/curiosidades/35-fotos-post-mortem-feitas-apos-a-morte/>> acesso em 07 de ago. de 2015.

HINE, Christine (org.) **How can qualitative Internet Researchers define the boundaries of their Project?** In: MARKHAM, Annette N., BAYM, Nancy. Internet inquiry. Conversations about method. p. 01-20. Los Angeles: Sage, 2009.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto.** Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

JENKIS, Henry. **Cultura da Convergência.** Tradução: Suzana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

KARNETI, Karen: **Perfis Fitness Mais Populares no Instagram.** Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/10-perfis-fitness-para-seguir-no-instagram#8>> Acesso em 11 de dez. de 2015.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro.** São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KRAUSS. Rosalind. **O Fotográfico.** Tradução: Maria Appenzeller, Campinas: Arte e Forma, 1996.

LEÃO, Lúcia. **Reflexões Sobre Imagem e Imaginário nos Processos de Criação de Mídias Digitais.** Disponível em: <http://www.academia.edu/_nos_processos_de_cria%_em_m%C3%ADdias_digitais> Acesso em 12 de fev. de 2016.

LÉVY. Pierre. **Cybercultura.** Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34. 1999.

LIMA, Guiomar Dutra. Imaginário. **A teoria do Imaginário segundo Gilbert Durand**. Disponível em <<http://guiomardutralima.blogspot.com.br/>> acesso em 10 de Nov. de 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo (Org.) **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola. 2003.

MACHADO, Arlindo: **A Emergência do Observador**. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/view/1302/1072>>. Acesso em: 15 de set. de 2015.

MACHADO, Arlindo: **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

MARCONDES FILHO, Ciro: **O Espelho e a Máscara: O Enigma da Comunicação no Caminho do Meio**. São Paulo: Discurso Editorial, 2002.

MARTINO, Luis Mauro Sá: **Teoria das Mídias Digitais: Linguagens, Ambientes e Redes**. Rio de Janeiro: Vozes Editora, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris, Macula, 1998.

MORIN, Edgar. **Cultura De Massas No Século XX: Espírito Do Tempo Volume 1: Neurose**. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. São Paulo, Forense Universitária, 2010.

MORIN, Edgar: **O Cinema Ou O Homem Imaginário: Ensaio De Antropologia Sociológica**. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. São Paulo, Forense Universitária, 2010.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. São Paulo, Forense Universitária, 2010.

MOTTA, Luis Gonzaga. **O Imaginário:** em busca de uma síntese entre o ideológico e o simbólico na análise da dinâmica sócio-cultural latino-americana. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación, n. 3, vol. 4, Barcelona: Set. 2002.

NIEL, leone. **A Regra e a Exceção: Atlas Mnemosine.** Disponível em < <http://aregraeaxcecao.com.br/2011/12/atlas-mnemosine.html>> Acesso em: 20 de jan. de 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal.** Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre, L&PM, 2008.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Imaginário, cultura, comunicação.** Labirinto, nº 6, Rondônia, janeiro - dezembro 2004. Disponível em: <<HTTP://www.cei.unir.br/artigo64.html>> Acesso em: 17 jan. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF martinsfontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético.** Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF martinsfontes, 2012.

RIBEIRO, Niura Legramante. **Apontamentos Fotográficos em Processos de Criação Pictóricos e Gráficos.** Disponível em < http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/niura_legramante_ribeiro.pdf> Acesso em 27 de fev. de 2016.

SANTAELLA, Lúcia. **O Que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTANA, Ana Lúcia. **Vênus de Winlendorf.** Disponível em < <http://www.infoescola.com/arqueologia/venus-de-willendorf/>> acesso em: 12 de dez. de 2015.

SCHEIBEL, Alexandre. **Dos Jogos às Redes Sociais: Estruturas comunicacionais urbanas** Disponível em < <http://www.com.ufv.br/disciplinas/cibercultura/2012/05/dos-jogos-as-redes-sociais-estruturas-comunicacionais-urbanas/>> Acesso em: 02 de fev. de 2016.

SONTAG, Susan: **Sobre Fotografia**, Tradução: Rubens Figueiredo, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup, **História da Fotografia**. Lisboa, Dinalivro, 2001.

SOULAGES, François. **A Estética da Fotografia: Perda e Permanência**. Tradução: Iraci D. Poleti, São Paulo: Senac SP, 2005.

SOUZA, Elton: **Dicionário de Tecnologia**. <Disponível em <http://www.techtudo.com.br/dicas-e-tutoriais/noticia/2014/04/dicionario-de-tecnologia-entenda-o-significado-dos-termos.html>> Acesso em 20 de jan. 2016.

THE OXFORD DICTIONARY. **Selfie is named Oxford Dictionaries Word of the Year 2013**. Disponível em <<http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>> Acesso em: 10 de dez. de 2015.

TOP HASHTAGS. **Top Hashtags for Instagram and Twitter**. Disponível em <<http://top-hashtags.com/>> Acesso em 02 de fev. de 2016.

WAIZBORT, Leopoldo (Org.). **Dossiê Norbert Elias**. São Paulo: Edusp, 1999.

ZANIN, Luiz. **A Caverna dos Sonhos Esquecidos**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/a-caverna-dos-sonhos-esquecidos/>> acesso em 12 de ago. de 2015.