

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo

**Cultura Material e Consumo: perspectivas semiopsicanalíticas**

**MARINA INNOCENCIO DA SILVA**

**RETRATOS DO COTIDIANO E DA VIDA PRIVADA**

SÃO PAULO  
2020



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo

**Cultura Material e Consumo: perspectivas semiopsicanalíticas**

**MARINA INNOCENCIO DA SILVA**

## **RETRATOS DO COTIDIANO E DA VIDA PRIVADA**

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Pós-Graduação-Especialização, para obtenção do título de especialista em “Cultura Material e Consumo: perspectivas semiopsicanalíticas”, sob orientação do Prof. Dr. Bruno Pompeu.

SÃO PAULO  
2020

MARINA INNOCENCIO DA SILVA

## **RETRATOS DO COTIDIANO E DA VIDA PRIVADA**

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Pós-Graduação-Especialização, para obtenção do título de especialista em “Cultura Material e Consumo: perspectivas semiopsicanalíticas”, sob orientação do Prof. Dr. Bruno Pompeu.

São Paulo, 05 de outubro de 2020

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

O desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso contou com a ampla ajuda e orientação do professor Bruno Pompeu, ao qual agradeço em primeiro lugar por todo conhecimento compartilhado ao longo desses meses, nos quais a admiração pelo seu trabalho e postura profissional apenas cresceu.

Agradeço também à minha família e namorado, pelo apoio desde o início do curso até a sua conclusão, e pela paciência e compreensão nos momentos de minha ausência.

Por fim, agradeço aos professores do curso que através de seus ensinamentos permitiram a ampliação do conhecimento sobre os temas abordados.

## **RESUMO**

O presente trabalho tem por objetivo analisar o aumento da produção, consumo e compartilhamento de imagens do espetáculo da vida privada nas redes sociais e as motivações da crescente procura por fotógrafos profissionais para registro do cotidiano e/ou momentos antes considerados pessoais ou restritos a um núcleo familiar. Para tanto, realizaram-se a revisão bibliográfica sobre os temas relacionados e entrevistas com profissionais das áreas analisadas.

**Palavras-chave:** Fotografia, imagem, consumo, mídia

## **ABSTRACT**

This work aims to analyze the increase of images production, consumption and sharing on social media networks and the motivations of the growing demand for professional photographers to record daily life and/or moments previously considered personal or restricted to a familiar nucleus. The work was developed through bibliographic review on the related topics and interviews with professionals in the analyzed areas.

**Key-words:** Photography, image, consumption, media

## **RESUMEN**

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el incremento en la producción, consumo y el acto de compartir imágenes del espectáculo de la vida privada en las redes sociales y las motivaciones de la creciente demanda por fotógrafos profesionales para registrar la vida cotidiana y/o momentos antes considerados personales o restringidos a un núcleo familiar. Para eso, se realizó una revisión bibliográfica sobre los temas relacionados y entrevistas a profesionales de las áreas analizadas.

**Palabras-clave:** Fotografía, imagen, consumo, medios

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia estereoscópica.....	36
Figura 2 – Carte de visite.....	36
Figura 3 –Hanna Rocha fotógrafa.....	41
Figura 4 - Katia Rocha fotógrafa.....	41
Figura 5 - Regina Carvalho fotógrafa.....	42
Figura 6 - Flytographer.....	42
Figura 7 - Daniel Freitas fotógrafo.....	43
Figura 8 - Fotos Daniel Freitas Instagram.....	44
Figura 9 - Fotos do projeto @pixelheartstud.....	45
Figura 10 - Fotos Daniel Freitas Instagram.....	46
Figura 11 - Fotografias de parto realizadas e publicadas por Hanna Rocha no Instagram .....	48
Figura 12 - Fotografias de parto realizadas e publicadas por Regina Carvalho no Instagram .....	50
Figura 13 - Fotos de gestantes no momento do parto.....	51

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1 A SUPREMACIA DA IMAGEM.....</b>	<b>13</b>
1.1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA.....	16
1.2 A FIXAÇÃO PELO CONSUMO IMAGÉTICO NO SÉCULO XXI.....	19
<b>2 SUJEITO E MÍDIA.....</b>	<b>25</b>
2.1 INTERNET E REDES SOCIAIS.....	30
2.2 IMAGEM, ESTÉTICA E PODER.....	32
<b>3 O CAMPO FOTOGRÁFICO.....</b>	<b>35</b>
3.1 REDESCOBRINDO O PARTO, CONVERSAS COM UMA FOTÓGRAFA.....	47
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>56</b>

## INTRODUÇÃO

O aumento incontestável no volume de imagens que hoje circulam pelas principais mídias de comunicação é um fenômeno que pode ser facilmente observado ao se conectar nas principais redes sociais atualmente utilizadas, como o Instagram, Facebook, Tik Tok, dentre outras. Toda e qualquer situação é hoje capturada e transformada em imagem, através de dispositivos modernos e cada vez mais acessíveis, para serem posteriormente compartilhadas em redes alimentadas por esse tipo de conteúdo.

Esse trabalho foi desenvolvido no contexto atual de midiaticização do ser humano do século XXI, que passou a operar a produção, a edição, o consumo e a circulação dos conteúdos das suas próprias vivências tais como veículos de comunicação, preocupados em gerar materiais que atendam à demanda estética dos canais nos quais estão inseridos, para maior aceitação junto às suas audiências que ultrapassam os círculos familiares e de amigos próximos.

Para isso, neste estudo consideraremos as redes sociais para além de suas características técnicas como plataformas comunicacionais e canais de socialização e compartilhamento de conteúdo entre círculos restritos, para contemplar, também, como esses dispositivos passaram a interferir na constituição do sentido de existência dos indivíduos contemporâneos, nas suas diversas dimensões, através das suas atuações como vitrines de um cotidiano espetacularizado, geradoras de imagens que atestam uma realidade cada vez extraviada. É notável a crescente preocupação com a estética dos *feeds* pessoais nessas redes, compostos por fotos que antes de serem compartilhadas, passaram por edições e aplicações de filtros que atendem aos valores estéticos dos usuários desses ambientes, e das próprias redes, que lucram com a popularidade de cada usuário. Quanto mais bonita uma imagem, mais likes e compartilhamentos ela terá. Ações que, nessas redes, viraram sinônimo de aceitação social.

O fenômeno da estetização do cotidiano nos motivou a estudar como a ampliação do consumo imagético interferiu na maneira com a qual as pessoas vivem, registram e consomem as suas próprias experiências. Buscamos entender como o consumo exaustivo do conteúdo imagético divulgado nas mídias, juntamente com o avanço tecnológico dos dispositivos de captação de

imagem, conduziu o modelo de produção e distribuição de conteúdo das próprias experiências de um modelo mais familiar às mídias e meios de comunicação, considerando desde o modo de produção e edição das narrativas pessoais, até a circulação desse conteúdo nas mídias. Consideraremos, com o apoio de teorias e análises de estudiosos que investigam o consumo de imagens e simbolizações na atualidade, os efeitos práticos e psicológicos dessa nova prática em uma sociedade já há muito guiada pelos ideais narcísicos e individualistas, como atestam alguns pensadores acessados nesse estudo, tais como Norval Baitello, Jean Baudrillard e Gilles Lipovetsky.

Nosso interesse recairá sobre as análises do comportamento em ascensão nas sociedades modernas, fruto dos novos modelos de relacionamento interpessoal, trocas e consumo advindos da expansão das redes sociais: a transformação das vivências cotidianas e/ou pessoais em agendas de conteúdo nos próprios perfis dos usuários. Como exemplo, a procura das pessoas por um registro "profissional" de experiências pessoais, como viagens, a hora do parto, ou até mesmo momentos do cotidiano.

Para isso, iniciaremos o trabalho explorando as definições e conceitos de imagem, e como ela passou a ocupar um espaço cada vez maior nas comunicações humanas chegando ao cenário que nos encontramos hoje, para depois entender as relações existentes entre elas e o sujeito contemporâneo nas mídias que os cercam. Também faremos uma breve análise sobre as imagens fotográficas, em particular, para entender o valor e as significações contidas nestes registros imagéticos.

As análises apresentadas neste trabalho foram desenvolvidas através de leituras das bibliografias relacionadas ao tema desta pesquisa. Iniciamos o projeto com revisão bibliográfica que aborda as definições e conceitos relacionados à imagem, para partir para os autores que exploram o comportamento da produção e consumo de imagem no nosso século.

No segundo capítulo, exploramos trabalhos e estudos que abordam a relação do indivíduo com as mídias de comunicação, com foco nas dinâmicas de produção e troca de conteúdos nas

redes sociais, e como as imagens que circulam nesses canais são utilizadas como ferramenta primária do chamado capitalismo transestético.

Por fim, entrevistamos uma fotógrafa profissional de um dos campos abordados, a fotografia de parto, para entendermos características próprias desse setor e das motivações que levaram ao aumento da procura por esse tipo de serviço na contemporaneidade. A escolha dos profissionais selecionados nesse trabalho teve como critério o ramo no qual atuam, de acordo com a descrição contida em seus perfis públicos nas redes sociais, e as fotos compartilhadas em suas páginas. Procuramos por fotógrafos que estivessem dentro do escopo de análise desse estudo, portanto profissionais especializados em fotografias de parto, fotografias de viagens e fotografias do cotidiano. A entrevista mencionada foi conduzida através de perguntas abertas que visavam captar a percepção da fotógrafa em relação aos pontos abordados nesse trabalho, tais como o aumento da procura por novos tipos de ensaios, a interferência do fotógrafo em ambientes anteriormente não explorados, a preocupação, ou não, com a câmera que passa a fazer parte dos momentos íntimos dos indivíduos e a necessidade de um material adequado para o posterior compartilhamento nas redes sociais.

## 1 A SUPREMACIA DA IMAGEM

O século XXI é caracterizado, entre outros aspectos, pela superabundância de informação e de imagens que sobrecarregam o sujeito pós-moderno no seu cotidiano. O consumo desses conteúdos não só os influenciam, como se associam à sua constituição.

A constatação de que as sociedades percebem e interpretam a realidade através de imagens não se resume, entretanto, a um juízo exclusivo do nosso século, sendo há tempos motivo de estudo de muitos filósofos e pensadores que, desde a antiguidade, vêm se debruçando em disciplinas diversas que analisam o tema dos conteúdos imagéticos.

As evidências de registros ancestrais, como o exemplo das pinturas nas paredes das cavernas, revelam o desejo “inato” do ser humano em representar e reproduzir o mundo que o rodeia através de abstrações que posteriormente foram entendidas como signos de mediações entre o ser humano, um ser simbólico e de linguagem, e o mundo. Ao fazer uso de signos de representação, o sujeito criou elementos de duplicidade, “réplicas” do real e das manifestações da sua imaginação que passaram a intermediar a sua relação com a própria realidade. Desde então, aumentou-se não só a interdependência do ser humano aos signos mediadores do real, como a constante evolução das técnicas de sua representação, sendo as imagens uma das principais manifestações utilizadas e aprimoradas ao longo dos anos.

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais. (...) O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. (...) Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA & NÖTH, 1997, p. 15)

Não se torna uma tarefa simples, ao contrário do que possa parecer de início, chegar a um consenso único no que se refere às definições do conceito de imagem e às suas possíveis categorizações. Sendo objeto de pesquisa de disciplinas variadas como história da arte, filosofia, estudos antropológicos, semiótica e teorias da cognição, as teorias de estudo da imagem são

alimentadas por olhares oriundos de diferentes perspectivas que enriquecem as análises e atraem mais complexidade para uma exposição sobre o assunto.

Para Flusser (2007, p. 152), imagens são mensagens emitidas por um emissor e que buscam um receptor. Esse caminho entre as pontas se dá através do seu transporte. Há imagens que são intransportáveis, como as pinturas nas cavernas e, por isso, exigem que o receptor se desloque até elas, e existem as imagens de fácil transporte, como os quadros.

As imagens podem ser diferenciadas, considerando uma primeira tentativa de estruturação, em imagens naturais, ou seja, aquelas que não são geradas através da intervenção humana, tais como os reflexos e sombras, e as imagens artificiais, sendo aqui contempladas as imagens que dependem de uma certa fabricação para que possam existir. Focaremos, neste trabalho, nas análises do segundo aspecto, o das imagens artificiais/fabricadas, mais especificamente as imagens fotográficas, conforme veremos adiante.

Considerando o contexto das imagens artificiais, algumas classificações ainda são possíveis para melhor delimitação do objeto de estudo: no que se refere à sua materialidade (imagens materiais, como quadros e fotografias, e imagens imateriais, como as imagens mentais); no que se refere à sua espacialidade (imagens bi ou tri dimensionais); no que se refere à sua temporalidade (imagens estáticas e móveis); no que se refere à sua condição sógnica (imagens representativas ou não representativas); e, por fim, no que se refere à sua condição de produção (se produzida por meios mecânicos, ou por meios humanos).

No campo da semiótica, o estudo da imagem perpassa pela análise das imagens separadas por dois domínios, conforme já visto: o das representações visuais, e o das representações mentais. Lucia Santaella e Winfried Noth (1997, p. 15) definem o primeiro como sendo o domínio da esfera dos objetos materiais, como os desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, e o segundo como o campo dos objetos imateriais, tais como as imaginações, visões, fantasias. Independente das categorizações, os estudos semióticos investigam os conceitos de imagem avaliando, principalmente, a sua condição sógnica.

Ao analisarem o processo evolutivo das imagens, os autores identificam três paradigmas que marcam os seus modos de produção: o paradigma pré-fotográfico, no qual as imagens são feitas à mão e, portanto, dependem da habilidade manual de um sujeito. Nesse modelo, o processo de criação é artesanal e pode representar objetos visíveis mas também imaginações e fantasias; o paradigma fotográfico, que considera as imagens dependentes de uma câmera de registro para serem produzidas através de conexões químicas e físicas e no qual precisa existir, necessariamente, um objeto real; e, por fim, o paradigma pós-fotográfico diz respeito às imagens sintéticas, totalmente produzidas através da computação (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p. 162). Os autores buscam entender através dessas fragmentações, as motivações, características e consequências que marcam cada agrupamento dos modos de produção por entenderem que “toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo” (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p. 162).

Enquanto signos, as imagens assimilam um modelo triádico, que considera a sua constituição a partir de três elementos: um significante visual que se relaciona com o objeto de referência e que evoca no observador uma ideia desse objeto, uma interpretação. A abordagem da imagem enquanto signo considera enfoques de observação que ora entendem as imagens como signos icônicos, quando a imagem contém elementos de representação do mundo em si mesma, ou como signos plásticos, quando considera-se suas figuras e formas de composição.

Civilizações primitivas já utilizavam as imagens como representações de ideias e narrativas, além de como elementos de apoio à percepção e interpretação do real. Desde a antiguidade há, então, a constatação da utilização de imagens como signos de percepção e de imaginação, existindo, porém, um ponto de relevante diferença na utilização das imagens entre os povos ancestrais e as sociedades modernas. Nas primeiras, a imagem utilizada como representação apresentava evidente diferença do objeto retratado.

Nas sociedades primitivas, a coisa e a sua imagem eram apenas duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia do espírito. (SONTAG, 2004, p. 171)

A imagem ganhou, com isso, um atributo de poder por ser a representação materializada de abstrações das sociedades primitivas.

Muitos filósofos e estudiosos, desde então, analisam a dependência que os sujeitos criaram desses artifícios e como essa relação foi se estreitando até chegarmos no cenário atual de encurtamento das distâncias entre a realidade e a sua representação em imagem.

### 1.1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA

O avanço das técnicas e tecnologias permitiu ao sujeito a utilização de novas formas, materiais e estruturas para continuar materializando, em imagens, a reprodução da percepção do mundo que o rodeia, assim como suas manifestações abstratas.

Do desenvolvimento da tecnologia da captura de imagem por meio de exposição luminosa sucedeu a concepção da fotografia como a conhecemos hoje. Esse evento trouxe ainda mais complexidade para a discussão da representação imagética, uma vez que, pela primeira vez, atingiu-se a representação "perfeita" da realidade através de um dispositivo mecânico capaz de simular as mesmas propriedades de captura de imagem que a de um olho humano.

As fotografias inauguraram, assim, uma forma mais elaborada e “pura” de captação do real que nenhum outro signo imagético tinha sido capaz de atingir até então devido às distorções que comportavam na sua representação. “A imagem parece, afinal, ter conseguido se libertar dos limites impostos a todos os tipos de signos (...). A fotografia surge, enfim, como se fosse a realidade ela mesmo, o próprio mundo capturado em fatias” (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p 135).

Apesar do consenso entre muitos autores em reconhecer a fotografia como um signo icônico que contém o mais alto nível de semelhança em relação à realidade se comparado com os outros signos visuais de representação, muitos outros alertam para a arbitrariedade também contida nas imagens fotográficas. A captação da imagem de um determinado objeto através das câmeras fotográficas conta com uma série de distorções do real retratado que vão desde a manipulação da escala e quantidade de luz, a perdas de dimensão, cores e movimento que as fotografias não são capazes de capturar no mesmo nível no qual esses atributos são percebidos. Esses seriam fortes argumentos contra a iconicidade completa contida nas fotografias e um elemento a mais na

discussão de que as fotos podem ser criadoras de uma nova realidade, quando manipuladas com esse objetivo.

A discussão sobre a iconicidade e a arbitrariedade da imagem fotográfica revela o caráter híbrido que esse tipo de representação pode assumir dependendo da perspectiva da análise. É possível garantir, entretanto, que as fotos atuam, por mais que em níveis relativos, como signos icônicos que representam um objeto cuja existência é real. “A imagem (fotográfica) não é o real; mas ela é pelo menos seu perfeito *analogon*, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia” (BARTHES, 1961, p. 128).

Para Benjamin (1994), essa realidade da fotografia inaugura no observador um interesse pela pessoa retratada antes não sustentado nas pinturas, já que nessas últimas, segundo o filósofo, a curiosidade pelas pessoas em cena diminuía ao longo das gerações, deixando a essência da obra centralizada no artista gênio criador. Na fotografia, todavia, há algo de real que permanece vivo na obra e, portanto, não pode ser abatido por seu autor.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (...). Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 94)

A perspectiva semiótica também interpreta o signo fotográfico em relação ao objeto retratado como índice, além de seu caráter icônico, uma vez que as fotografias podem ultrapassar a representação icônica do objeto para remeterem a significados que o interpretador pode operar ao realizar a leitura de seus elementos.

A indexicalidade predomina na fotografia como um vestígio, como o protocolo de uma experiência, como uma descrição, um testemunho. A iconicidade, por outro lado, predomina na fotografia como um souvenir, como uma lembrança, uma apresentação e uma demonstração (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p. 113)

As interpretações semióticas revelam as fotografias como materiais que transcendem a representação da realidade para significarem sentidos e intenções muitas vezes ocultos na cena

capturada. Muitos fotógrafos profissionais analisam o ato fotográfico como uma construção de narrativa, já que cabe ao operador da câmera tomadas de decisões que vão compor a cena com elementos que se mesclarão com o objeto retratado. O ponto de vista escolhido, a escolha pela composição e a posterior edição são recursos utilizados pelos fotógrafos para compor seu trabalho final, transformando a fotografia em uma metáfora do seu modo de ver o mundo. Esse fator faz com que as fotos estejam permeadas de códigos que possibilitam a leitura das mensagens conotadas em sua produção, transformando-as em material de grande riqueza para a análise semiótica das imagens capturadas.

A expansão da aderência aos registros fotográficos, assim como à sua circulação, possibilitaram às fotografias um lugar de destaque nas comunicações humanas e conferiram a elas credibilidade quase que inquestionável na representação da realidade. Com o passar dos anos, elas passaram a atuar, dentre outras funções, como validadores ou verificadores de uma realidade cada vez menos concreta para os indivíduos. O desenvolvimento tecnológico e sua democratização contribuíram para a soberania das imagens fotográficas nas sociedades contemporâneas que passaram a assumir um atributo de "validação" e mesmo antecipação da realidade. Só existe aquilo que eu vi.

As fotografias inauguraram, com isso, uma nova forma de olhar nos seus receptores que vai além da aprendizagem de leitura das fotos e dos seus elementos enquanto objeto artístico. Elas desenvolveram nos sujeitos modernos, através da grande atração que exerceram aos olhares da época, novas visões da realidade associadas com as coisas belas do mundo. "Foi tal a atração exercida pela beleza sobre a fotografia que, hoje, todas as coisas belas que vemos acabaram por adquirir a aparência de fotografias." (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p. 127).

Segundo Susan Sontag (2004), as câmeras desde sempre exerceram um papel de embelezamento do mundo, por serem capazes de, através do olhar do fotógrafo, capturar a beleza até mesmo no humilde, no improvável, no inesperado. Não só a natureza e objetos passaram a ser analisados através de suas representações fotográficas, como o próprio indivíduo, que aprendeu também a se perceber fotograficamente. "Ver a si mesmo como uma pessoa atraente é, a rigor, julgar que se ficaria bem numa fotografia" (SONTAG, 2004, p. 101). A imagem fotográfica

adquiriu, dessa forma, a condição de confirmação do belo, mais do que a experiência direta com o mundo concreto.

Há, contudo, um paradoxo na relação entre a fotografia e a sua influência na definição de beleza. Ao mesmo tempo em que a fotografia a cria, ela esgota o belo anteriormente eternizado e reproduzido uma vez que, quando outros olhares se voltam para esse mesmo objeto, um indivíduo já impactado por essas imagens não reagirá da mesma forma ao se deparar, enfim, com o objeto há muito retratado.

O fato de em muitos casos a exposição à imagem de uma experiência ser anterior à própria experiência, fez também com que a realidade se parecesse com as imagens fotográficas, ao invés do contrário. A realidade imita aquilo que é capturado pelas câmeras.

É comum, agora, que as pessoas, ao se referirem a sua experiência de um fato violento em que se viram envolvidas (...) insistam em dizer que "parecia um filme". Isso é dito a fim de explicar como foi real, pois outras qualificações se mostram insuficientes. (SONTAG, 2004, p. 177)

A sobreposição da imagem fotográfica ao real evidencia a relevância que esse tipo de conteúdo imagético adquiriu na modernidade e pós-modernidade. Condição que analisaremos adiante.

## 1. 2 A FIXAÇÃO PELO CONSUMO IMAGÉTICO NO SÉCULO XXI

Em muito se evoluiu as técnicas de representação imagética desde que o ser humano começou a pintar as paredes das cavernas. Conforme vimos acima, as representações em imagem podem ser entendidas como a materialização das ideias, anseios e histórias do indivíduo diante de uma existência finita. Tanto a manifestação artística quanto a imitação de conceitos em formas visuais seriam produtos da consciência da efemeridade da nossa existência e alternativas, ainda que inconscientes, de fixar o tempo incapturável.

Para Flusser (2007), o fato da sociedade atual estar programada para entender o mundo através das superfícies (imagens) não deve ser lido como um fenômeno revolucionário, mas sim

um retorno a um “estado normal” do ser humano, já que as imagens sempre foram importantes meios de comunicação antes da escrita. O filósofo, que viveu até a década de 90 e concentrou parte da produção de seus trabalhos entre os anos 70 e 80, anterior, portanto, à era digital, já reconhecia na época diferenças e particularidades das imagens produzidas e consumidas na modernidade. Ele diferencia as imagens pré-modernas como produtos de obras de arte, da ação que buscava interpretar o mundo, enquanto as pós-modernas como produtos da tecnologia que buscam interpretar as teorias referentes ao mundo. O fato das imagens na modernidade significarem conceitos causa o que o autor chama de “crise dos valores”: “o fato de termos retornado do mundo linear das explicações para o mundo tecno-imaginário dos modelos” (FLUSSER, 2007, p. 136). Apesar de analisar um fenômeno anterior e diverso do consumo imagético notado na contemporaneidade, o filósofo já registrava em seus estudos as impressões captadas da observação da relação dos indivíduos com as imagens do mundo no qual está inserido.

O triunfo da imagem no século XXI é por outros autores, como Baitello e Baudrillard, atribuído ao enfraquecimento do conceito do real que as sociedades foram enfrentando ao longo dos anos. A destruição das crenças e narrativas que as guiavam foi fator decisivo para o apego à essas representações, sendo preferível viver em um mundo-imagem, do que em uma realidade ininteligível e inapreensível.

Prova do apego às imagens vivido em nossos tempos é o grande volume de fotos que são tiradas diariamente em todo o mundo. Estima-se que mais de 1,2 bilhão de fotos são publicadas no Google todo dia (PAYÃO, 2017), além de outros bilhões compartilhados em redes sociais como Instagram e Facebook, aplicativos líderes no compartilhamento de fotos entre as comunidades.

Como as fotos são uma forma de captura do real extraviado, não só como sua representação icônica, mas como um objeto que mantém substratos concretos (luz) desse objeto capturado, adquire-se, através delas, um caminho para a sensação da posse daquilo que não pode ser possuído: a realidade. Em uma sociedade que cresce em sua complexidade, em um ritmo ultra acelerado, as experiências acabam encurtadas e esvaziadas, sendo as fotos a oportunidade mais acessível de sua apreensão e conservação. Há, entretanto, uma importante pontuação que deve ser feita em relação às exceções levantadas pelas fotografias digitais no que diz respeito à apreensão de elementos da

realidade. A fotografia digital trouxe uma camada de superficialidade a mais nas representações fotográficas, por não carregarem mais a materialidade contida nas fotos impressas. As fotografias digitais são "uma imagem que não 'existe', ela é 'montada' a partir dos números binários gravados no arquivo eletrônico e exibida numa tela que emite luz segundo as informações numéricas da imagem" (SALES, 2011, p. 67).

Diversos estudiosos que acompanham o efeito da inflação do consumo de imagens no nosso século visualizam a interconexão desse acontecimento com a perda do presente, fenômeno moderno presenciado por muitas sociedades. O sujeito contemporâneo encontra-se em grande dificuldade de se encontrar no momento do "aqui e agora" devido às muitas e mais complexas formas de compreender as dimensões de tempo e espaço existentes. O crescimento exagerado de imagens seria uma resposta a esse fenômeno, uma alternativa à captura do momento presente que foge ao indivíduo, ao mesmo tempo em que se torna um dos fatores do "apagamento" dos corpos em detrimento das suas representações em imagens. O sujeito, na tentativa de sentir-se presente, perde ainda mais a visibilidade e a percepção de seu próprio corpo.

Quanto mais imagens, menos visibilidade e quanto mais visão, menos propriocepção, o sentido por excelência do aqui e agora. O segundo traz consigo a perda do presente, pois tantos presentes se superpõem ao mesmo tempo que cada um deles não terá tempo de se tornar ato, apenas remetendo para o outro, subentendendo e exigindo a rápida passagem em *zapping* para o próximo. (BAITELLO, 1999).

Para Baitello (1999), a supremacia dos sentidos da distância, como a audição e visão, alcançada pelas chamadas comunicações modernas em detrimento aos sentidos de proximidade, como o tato, o paladar e o olfato, estaria causando, gradativamente, a sensação da perda do próprio corpo e do espaço do eu, e contribuindo para a dificuldade do indivíduo se colocar no espaço e no tempo que o cabe.

Além da perda figurativa dos corpos, Baitello alerta também para o distanciamento físico que a cultura voltada para o sentido da visão causa nas sociedades. A visão, o sentido primeiro de alerta, é também o da distância, o sentido que, por não demandar a proximidade, satisfaz-se com imagens. Para o autor, essa nova era, a da visibilidade, causou um desequilíbrio no fluxo de comunicação do ser humano, no qual a visão deveria atuar como o primeiro estágio de um caminho

que posteriormente levaria à proximidade e conexão para a construção de uma vida afetiva com os demais. Muitas das tecnologias e simuladores que utilizam imagens para gerar a imersão em um determinado contexto, como a realidade aumentada, utilizam da aparente sensação de proximidade para aumentarem ainda mais as distâncias que contribuem para o processo de apropriação. Esses simuladores transformam a experiência do contato com o mundo, com a experiência de contato com as suas imagens.

Olhar é apropriar-se e, ao nos transformarmos em imagens que devem ser vistas, consentimos, também, com a nossa apropriação. Para o teórico, a transformação de corpos vivos, complexos, em meras imagens é uma estratégia de integração para uma nova lógica de produção e ordem social, mais facilmente apropriadas. O excesso de imagens que atualmente devoram os indivíduos é tido como um forte aliado do processo de sedação realizado pelas grandes instituições das sociedades, como a mídia, a educação e a igreja, com o objetivo de domesticação do ser humano. Enquanto permanecermos sentados, recebendo toneladas de informações, em grande maioria, na forma de imagens que mal conseguimos decifrar, estaremos controlados.

Outro paradoxo identificado no fenômeno da abundância na produção e na circulação de imagens é que, por ser um resultado da negação da finitude humana e da morte, o excesso de imagens acaba por perpetuar esse medo primitivo. Uma sociedade que pouco encara os limites da existência humana e o adoecimento natural do corpo, e que a cada vez mais explora alternativas tecnológicas para ultrapassar essas limitações, utiliza a produção de imagens como forma de eternizar aquilo que já se sabe finito, por mais que de forma inconsciente. "O medo da morte é que nos conduz a emprestar a vida e a longa vida aos símbolos" (BAITELLO, 2014, p. 24). Entretanto, por ser um artifício de alongamento da vida e negação da morte, as imagens relembram e recordam esse medo. Utilizar as imagens como forma de não encarar a finitude da vida, é uma maneira, também, de reforçá-la e de eternizá-la.

A inflação dos signos e símbolos e das imagens é visto como a criação de uma barreira de proteção contra os medos que o originaram, por mais que eles continuem refletidos em sua superfície. Podemos questionar o motivo das pessoas não fugirem das imagens como resposta à recordação do medo do mundo que elas remontam, mas, como reforça Baitello (2014), o medo não

apenas assusta e espanta, como também atrai e envolve sendo, para ele, esse o principal motivo de atração das sociedades às imagens.

Nossa sociedade e nossos tempos são definitivamente marcados pelo filobatismo, pela visão e pela distância, pelo otimismo e pelo heroísmo artificialmente inflados pelas estratégias das imagens. Quando elas nos capturam, precisamos estar bem nutridos de ilusões de bem-estar e otimismo, de heroísmo e de imagens de invencibilidade e imortalidade. Isso quer dizer que precisamos estar perfeitamente transformados em imagens, portanto palatáveis para o ato de devoração, para a iconofagia e sua etapa mais elaborada, quando são as imagens que devoram os homens. (BAITELLO, 2014, p. 33)

Os fatores explorados acima nos ajudam a iniciar uma compreensão a respeito do excesso de imagens com o qual nos deparamos nos tempos atuais. A produção de imagens teve um considerável aumento nas últimas décadas, impactando diretamente os modelos de comunicação e cultura da contemporaneidade. Além da produção, a facilidade de reprodução e compartilhamento, apoiado pela expansão das redes sociais, também são condições a serem contempladas, uma vez que contribuem para a inflação e afogamento em um mundo de imagens, resultado da “democratização” das tecnologias de produção e compartilhamento das imagens fotográficas que banalizam o efeito das suas reproduções.

a reprodutibilidade técnica em excesso banaliza a representação, mas com o advento da era digital, não foi a reprodução o agente da banalização, e sim a própria produção de imagens banalizada pela quantidade desenfreada de imagens produzidas por tão pequenas câmeras. (SALES, 2011, p. 92)

Na visão de Hacking, a fotografia, desde sua invenção, sempre “oscilou entre a singularidade e a multiplicidade” (2019, p. 9). Esse aspecto pode ser analisado no fato de que uma impressão fotográfica de uma celebridade pode, por exemplo, ser vendida por milhões de reais, ao mesmo tempo em que se observa o potencial de reprodução infinito das fotografias digitais, muitas vezes do mesmo trabalho que ganha relevância em sua singularidade, como o exemplo mencionado acima de fotos que adquirem a posição de obras de arte.

Para Montoto (2013), o excesso de fotografias tiradas na vida cotidiana é reflexo do medo da invisibilidade, o temor do “não ser visto”. A necessidade do indivíduo em se sentir observado

faz com que ele se sinta na obrigação de publicar o registro de toda e qualquer situação vivida. Para o psicanalista:

Difícilmente essas fotografias são um motivo, uma provocação para se transformarem em algo para ser comunicado, cuja transcendência possa ultrapassar a questão meramente simplória, estatística (MONTOTO, 2013. p. 232)

Montoto atribui ao capitalismo a “coleção” e comunicação de vivências, que se transformou em mais um objeto de consumo na modernidade. O autor separa a prática do “viver” e do “experienciar” por acreditar que o primeiro só se transforma no segundo quando existe o tempo para apreciação do momento vivido, do enriquecimento da situação através da reflexão interna do que ela representou naquele determinado contexto. A vivência é o fluxo incontrolável de informação que flui nas mídias e inunda o sujeito contemporâneo. A experiência, é a sua transformação em conhecimento. Para ele, o indivíduo moderno está mais preocupado em acumular vivências do que sentir as próprias experiências, sendo um dos reflexos desse fenômeno a enorme necessidade de registrar em fotografias todas situações vivenciadas.

## 2 SUJEITO E MÍDIA

A palavra mídia, do latim *medium*, significa meios, espaço de intermediação, aquilo que faz a conexão entre duas pontas. Apesar de sua utilização com o tempo ter sido amplamente aplicada no campo das teorias e dos meios de comunicação, ela sempre foi anterior a eles, uma vez que a comunicação entre os indivíduos já acontecia muito antes de qualquer veículo ou plataforma comunicacional. Neste capítulo, faremos uma breve recapitulação sobre a evolução das mídias humanas para nos aprofundarmos nas dinâmicas sociais e de produção de conteúdo nas redes sociais.

Importante reforçar que não analisaremos o caráter das mídias enquanto meios desassociados das mensagens que neles circulam, por entendermos que as transformações socioculturais que nos interessam investigar nesse trabalho são fenômenos do desenvolvimento ocorridos tanto no processo evolutivo dos meios, quanto das mensagens. Para Santaella (2003), os meios são a parte mais superficial do processo comunicativo, atuando como canais físicos por onde as mensagens circulam e onde as linguagens se corporificam. Apesar de interferirem no crescimento e multiplicação dos signos de comunicação que neles transitam, sem as linguagens eles continuam sendo somente suporte materiais vazios.

São, isto sim, os tipos de signos que circulam nesses meios, os tipos de mensagens e processos de comunicação que neles se engendram os verdadeiros responsáveis não só por moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também por propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais (SANTAELLA, 2003, p. 24).

Com base nisso, passaremos por uma breve categorizarmos da evolução dos meios para, então, nos aprofundarmos no desenvolvimento das culturas da comunicação humana que nos guiaram até o cenário de mídias, plataformas e mensagens no qual nos encontramos no século XXI. Baitello (2014) realiza um apanhado dos três principais tipos de mídia que suportam os processos comunicacionais dos seres humanos. A primeira mídia reconhecida seria o próprio corpo do sujeito. O encontro de dois corpos gera um processo de troca de informações e comunicação através de conexões e linguagens tão intensas que categorizam o corpo como uma mídia primária. Nesse processo, todos os sentidos são acionados, desde a visão e audição ao paladar, olfato e tato, sendo

utilizados como recursos que contribuem para impulsionar a potência comunicativa desse meio, o corpo humano. Ponto importante de ser ressaltado sobre a comunicação na mídia primária é que ela requer a presença física dos interlocutores para acontecer, é necessário que o tempo e o espaço sejam os mesmos.

Partindo da necessidade de se manter presente no espaço mesmo quando o corpo estivesse ausente, o homem elaborou um segundo tipo de mídia, a mídia secundária, no qual ele iniciou a utilização de objetos como registro da sua existência materializando, assim, sua presença. Ao fazer uso das paredes das cavernas, de ossos, rabiscos em troncos, papel, o sujeito incluiu no processo de comunicação um objeto de intermediação das mensagens trocadas entre as pontas de emissão e recepção.

Ao mesmo tempo em que a mídia secundária expandiu o alcance da comunicação entre os indivíduos, ela se deparou com o desafio da transportabilidade do meio. Para que a troca comunicativa acontecesse, era necessário que os objetos chegassem à outra ponta carregados das mensagens. Os jornais, imagens, artefatos, dependem da circulação física. Com isso, elaborou-se mais um tipo de mídia, agora possibilitado pelo advento da eletricidade, a mídia terciária, que conta com um dispositivo de emissão e um dispositivo de recepção para o envio dos conteúdos (BAITELLO, 2014).

A expansão tecnológica ao longo dos anos permitiu que o indivíduo aprimorasse as mídias utilizadas como suporte aos processos comunicacionais chegando a um cenário de convergência das mídias, no qual não apenas os meios de conexão se mesclam, mas também passam a oferecer serviços antes restritos a um único meio. Santaella (2003) classifica esse período de convergência como a era da “cultura digital”, o conjunto de práticas comunicativas e culturais posterior à cultura das mídias. A autora já havia observado esse fenômeno cumulativo das formações culturais e comunicativas do ser humano, onde novas criações se mesclam com as anteriores, provocando reajustes e novas funções a cada nova era cultural.

Para melhor entender a história da evolução da comunicação humana, Santaella (2003) divide o desenvolvimento da cultura de acordo com seis tipos predominantes de formação: cultura oral, cultura escrita, cultura impressa, cultura de massas, cultura das mídias e cultura digital. Culturas essas que convivem e se completam, jamais se anulam, sendo a predominância do tipo de mídia de um determinado momento o fator que determina a passagem histórica entre cada uma delas, posição essa assumida pela internet na cibercultura ou cultura digital.

O surgimento da cultura escrita, segundo Castells (2005), relegou a comunicação audiovisual de símbolos a segundo plano durante anos da história, deixando o mundo das imagens e dos sons limitado ao contexto da arte. É somente com o aparecimento dos meios de comunicação híbridos tais como o filme e o rádio e, posteriormente, a televisão, que a cultura audiovisual na comunicação volta a ressurgir.

Outra passagem de grande importância na evolução das culturas que nos dá insumos para compreender as principais características da cultura representante dos tempos atuais, é a transição entre a cultura de massas e a cultura digital. Conforme afirma Santaella (2003), momentos antes da cultura digital se consolidar nas sociedades contemporâneas, ocorreu o surgimento de uma cultura intermediária entre a cultura de massa e a cultura virtual que veio se desenhando ao longo do tempo através dos “processos de produção, distribuição e consumos comunicacionais” do homem (2003, p. 24), e que foi posteriormente nomeada pela autora como “cultura das mídias”.

Em resumo, a nova mídia determina uma audiência segmentada, diferenciada que, embora maciça em termos de números, já não é uma audiência de massa em termos de simultaneidade e uniformidade da mensagem recebida. A nova mídia não é mais mídia de massa no sentido tradicional do envio de um número limitado de mensagens a uma audiência homogênea de massa. Devido à multiplicação de mensagens e fontes, a própria audiência torna-se mais seletiva. A audiência visada tende a escolher suas mensagens, assim aprofundando sua segmentação, intensificando o relacionamento individual entre o emissor e o receptor. (F. SABBAH, 1985, apud SANTAELLA, 2003, p. 27)

Chegando enfim à passagem da cultura das mídias para a cultura digital, a autora pontua como principal diferença entre as duas a convergência das mídias que está ocorrendo na segunda, em contraposição à convivência das mesmas, encontrada na primeira. A cultura digital, ou a cibercultura, é representada pelo aumento da complexidade cultural dos signos que transitam nos

meios de comunicação e da sua importância na vida do indivíduo pós-moderno. Com o aumento das mídias e da expansão da circulação da informação que nelas transitam, a produção simbólica de signos, textos, sons, imagens, caminha para a configuração e sincretismo de novas culturas.

(...) a cultura contemporânea é global, mundializada e glocal. Ela é uma cultura híbrida e cíbrida. É também conectada, ubíqua, nômade. Além disso, é líquida, volátil e, por fim, mutante. (SANTAELLA, 2011, p. 131)

O período de transformações tecnológicas que vem sendo experimentados pelo homem contemporâneo representa, na visão de Castells (2005), outra grande revolução na cultura, com a emergência da cultura digital e a integração das modalidades oral, escrita e audiovisual das comunicações humanas em um único sistema. Para Castells, a comunicação está mudando fundamentalmente o seu caráter devido a essa integração de texto, imagens e sons em um único sistema integrado a partir de diversos pontos, no tempo que pode ser tanto o real quanto o passado, em uma rede global de acesso aberto. Mesmo reconhecendo que essa transformação ocorre em ritmos e distribuições geográficas diferentes, o autor afirma que ela inevitavelmente alcançará as principais atividades do homem e civilizações do planeta.

Pierre Lévy, outro filósofo que estuda o tema, define a cibercultura como sendo um conjunto universal sem totalidade, uma vez que apresenta diversas possibilidades de acesso, mas não oferece um centro a ser atingido, as informações na cultura digital são originadas através de diversos pontos (Lévy, 2010, p. 113). Essa universalidade mencionada por Lévy teve origem no período de transição entre a cultura oral e a cultura escrita, devido à necessidade dos homens de criar mensagens capazes de serem compreendidas por interlocutores que habitam tempo e espaço diferentes, desafio nunca enfrentado pela cultura oral, na qual as mensagens sempre foram transmitidas e recebidas no mesmo tempo e lugar. Foi com a escrita que as mensagens “fora de contexto” passaram a ser reconhecidas pelos agentes da comunicação e levadas, com o tempo, a construir a noção de universalidade encontrada na cibercultura. Entretanto, alerta o autor, a emergência do ciberespaço derruba a junção das noções de universalidade e totalidade que vinham sendo trabalhadas desde a invenção da escrita, já que a dificuldade de criação de contextos comuns entre os parceiros da comunicação é ultrapassada no digital. Para o filósofo, o ciberespaço permitiu

a “interconexão generalizada” (2010, p.120), emergência de uma nova forma de universal, através da criação e compartilhamentos de contextos pela internet.

Jenkins (2009) amplia o olhar e reforça estarmos vivendo uma cultura geral da convergência, onde as velhas e novas mídias colidem através de diversas plataformas. Para o autor, a convergência dos meios de comunicação impacta a produção e a maneira como consumimos esses meios, além de todo o mercado de distribuição de conteúdo que neles circula.

O advento da convergência das mídias não é, ao contrário do que possa parecer, um fenômeno exclusivo aos grandes conglomerados que regulam e administram os meios de comunicação de massa. Ela ocorre, também, quando as pessoas se apropriam das mídias e passam a exercer controle sobre elas.

Entretenimento não é a única coisa que flui pelas múltiplas plataformas de mídia. Nossa vida, nossos relacionamentos, memórias, fantasias e desejos também fluem pelos canais de mídia. (JENKINS, 2009, p. 45).

Isso faz com que a transformação para a convergência seja um fenômeno de mão dupla, que acontece tanto do lado corporativo, dos detentores dos meios de comunicação, quanto do dos consumidores. Os primeiros estariam interessados em capturar mais informações para continuarem exercendo a ampliação de mercados e consolidação dos lucros. Os segundos, focados em participar das diferentes tecnologias em buscas de maior autonomia na produção de conteúdos e interação com as comunidades.

A revolução digital e a transformação tecnológica muito contribuíram para a diversificação de papéis dos meios no cenário da convergência. Hoje, tanto empresas quanto indivíduos usufruem da infinidade dos meios de comunicação nos quais as mensagens se remodelam para navegarem em formatos e processos distintos de acordo com o meio. Entretanto, essa transformação não se trata exclusivamente de evoluções nas tecnologias midiáticas, mas de todo o conjunto de processos e protocolos relacionados às práticas sociais e culturais que se desenvolveram em relação a essa tecnologia (JENKINS, 2009). A convergência é, portanto, uma mudança que vai além da tecnologia, para atingir toda a indústria, mercado e públicos dos meios de comunicação.

Sistemas de distribuição são apenas e simplesmente tecnologias; meios de comunicação são também sistemas culturais. Tecnologias de distribuição vêm e vão o tempo todo, mas os meios de comunicação persistem como camadas dentro de um estrato de entretenimento e informação cada vez mais complicado (JENKINS, 2009, p. 41)

Para Baudrillard (2011), esse cenário multimídia, da Internet, da imagem interativa, da realidade virtual, criou o encurtamento das distâncias entre pólos opostos. No virtual, toda distância é encurtada e muitas vezes abolida, fazendo com que não exista mais juízo de valor em nenhuma esfera da vida social, desde a arte, até à política.

A excessiva proximidade do acontecimento e de sua difusão em tempo real cria a indemonstrabilidade, a virtualidade do acontecimento que lhe retira a dimensão histórica e o subtrai à memória (BAUDRILLARD, 2011, p. 129)

Ao se analisar a evolução das mídias como suporte aos processos comunicacionais entre os indivíduos é possível identificar a predominância de determinados formatos das mensagens e de conteúdos em cada fase de seu desenvolvimento. O espaço que antes já foi ocupado pela escrita e pelo áudio, hoje é preenchido por bilhões de imagens produzidas e compartilhadas nos canais de comunicação e consumidas pelo ser humano. Essa transformação foi acompanhada pelo advento da Internet que, através da comunicação mediada pelo computador (CMC), produziu mudanças significativas na maneira do ser humano se expressar e se socializar entre suas comunidades.

## 2.1 INTERNET E REDES SOCIAIS

As redes sociais representam, na pós-modernidade, uma das esferas do ciberespaço onde ocorre o maior compartilhamento de conteúdo, conexões sociais e disseminação de notícias realizados pelos agentes sociais. É nelas que os indivíduos estão, também, construindo suas identidades e representações do eu. Por esse motivo, optamos por dedicar um espaço à análise dos elementos e dinâmicas presentes nesses ambientes.

De acordo com a pesquisadora Raquel Recuero (2009), as redes sociais são primeiramente constituídas por atores que compõem o sistema e o molda através das interações e conexões nele

instituídas. Por existir o distanciamento físico entre a comunicação desses agentes, as redes sociais são estruturadas por representações criadas pelos atores sociais que, em muitos casos, utilizam essas ferramentas como espaços para expressarem suas personalidades e ali criarem as narrativas de suas vidas. É um ambiente que possibilita e estimula a expressão pessoal.

No ciberespaço, a premissa de que a percepção do Outro é essencial para a interação humana se faz ainda mais forte, uma vez que é preciso ser “visto” para ser lembrado. Nessa lógica, os atores necessitam individualizar suas comunicações nesses ambientes para fugirem do anonimato, comum ao ciberespaço (RECUERO, 2009, p. 27). Nesses espaços, a construção do eu é um processo que se dá através de elementos simbólicos de representação, como as palavras, *links*, *nicknames* e as imagens, identificados e reconhecidos pelas audiências.

O segundo elemento da constituição das redes sociais são as conexões nelas estabelecidas pelos agentes. “As conexões em uma rede social são constituídas dos laços sociais, que, por sua vez, são formados através da interação social entre os atores. (RECUERO, 2009, p. 30). Interação realizada através da comunicação entre os agentes. É através das interações que os participantes constroem as relações sociais no ciberespaço que, futuramente, poderão gerar laços pessoais, entendidos como a conexão efetiva entre os atores da interação. Quando existe a troca de interação entre os agentes e essa conexão evolui para uma relação, ocorre aí a construção de laços relacionais, constituídos, necessariamente, pelas relações sociais. Há, entretanto, uma outra maneira de constituir os laços sociais, comum no ciberespaço, que é através de associação. Os chamados laços de associação.

A conexão entre um indivíduo e uma instituição ou grupo torna-se um laço de outra ordem, representado unicamente por um sistema de pertencimento. Trata-se de um laço associativo. (RECUERO, 2009, p. 38)

Por serem dinâmicas, as redes sociais são estruturadas e diretamente reestruturadas pelas interações nelas ocorridas. “Os processos dinâmicos das redes são consequência direta dos processos de interação entre os atores” (RECUERO, 2009, p. 80). As interações ocorridas nas redes sociais podem ser entendidas em três grandes categorias: cooperação, competição e conflito. É através da cooperação que as estruturas sociais são formadas, e é através do conflito que elas podem

chegar à ruptura. Já a competição é reconhecida como uma forma de luta social que pode, inclusive, levar à cooperação quando atores de uma mesma rede buscam vencer participantes de outra.

Outros elementos da dinamicidade das redes são a capacidade de adaptação e auto-organização que elas assumem e fazem com que surjam novos padrões estruturais.

Como essas formas de adaptação e auto-organização são baseadas em interação e comunicação, é preciso que exista circularidade nessas informações, para que os processos sociais coletivos possam manter a estrutura social e as interações possam continuar acontecendo. Como a comunicação mediada por computador proporciona que essas interações sejam transportadas a um novo espaço, que é o ciberespaço, novas estruturas sociais e grupos que não poderiam interagir livremente tendem a surgir. (RECUERO, 2009, p. 89)

Por fim, um dos aspectos de extrema relevância da dinâmica das redes sociais é a emergência de padrões de comportamento. São exemplos desses fenômenos os memes, a *clusterização*, a aparição de novos mundos. A aparição de novos comportamentos indicam que os atores estão fazendo uso dessas redes e as novas características estão sendo incorporadas e nas redes sociais anexas (RECUERO, 2009).

## 2.2 IMAGEM, ESTÉTICA E PODER

Dentro do sistema capitalista, as imagens atuam, além de tudo, como mais um tipo de mercadoria que reforça a espetacularização do mundo e contribui ainda mais para a alienação da vida. Esse mundo de imagens transforma as pessoas em espectadores, que consomem as imagens uniformizantes do sistema (DEBORD, 1997).

Para o filósofo, a realidade na sociedade do espetáculo é reduzida a pequenos fragmentos mercantilizáveis que estimulam uma vida focada em aparências. O espetáculo ultrapassa a produção e consumo de imagens para atingir a própria relação social entre os indivíduos, mediada por imagens.

O que permite a caracterização do capitalismo como a sociedade do espetáculo é o caráter cotidiano da produção de espetáculos, a quantidade

incalculável de espetáculos produzidos e seu vínculo com a produção e o consumo de mercadorias feitas em larga escala (COELHO, 2011?)

O espetáculo se dá no momento em que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13), criando o distanciamento entre a vida e as representações que não pode mais ser encurtado. Ao indivíduo moderno, transformado em mero espectador de um mundo representado, cabe apenas assistir ao espetáculo da própria organização da qual faz parte. Viver o espetáculo da sociedade é também, segundo Debord, viver a alienação e inconsciência que não atinge apenas o individual, mas todo o coletivo das sociedades modernas.

Para Lipovetsky e Serroy (2015), o capitalismo, em determinada fase do seu desenvolvimento, passou a atuar não apenas na formação de um mundo em imagens, mas também como um sistema de “estetização” da vida, ao fazer com que o real se construa através de imagens carregadas de dimensões estético-emocionais, característica central do que os autores denominam de capitalismo criativo transestético.

À estetização do mundo econômico corresponde uma estetização do ideal de vida, uma atitude estética em relação à vida. Não mais viver e se sacrificar por princípios e bens exteriores a si, mas se inventar, estabelecer para si suas próprias regras visando uma vida bela, intensa, rica em sensações e em espetáculos. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 32)

O capitalismo artista deu aos objetos um sentido além do utilitário, revestindo-os de valor imaterial, ao trabalhar o sentido da experiência, dos sonhos, das sensações, do design. O seu próprio modelo de produção estaria, também, tomado pelas diretrizes da criatividade estética.

Essa transformação é percebida também pelo filósofo Vilém Flusser (2007), que precocemente notou o deslocamento de interesses de uma sociedade não mais fascinada em consumir coisas, mas sim informações e experiências.

Estamos cada vez menos interessados em possuir coisas e cada vez mais querendo consumir informações. Não queremos apenas um móvel a mais ou uma roupa, mas gostaríamos também de mais uma viagem de férias, uma escola ainda melhor para os filhos e mais um festival de música em nossa região. As coisas começam a retirar-se para o segundo plano de nosso campo de interesse (FLUSSER, 2007, p. 55)

Para ele, esse novo imperialismo da valorização da informação faz com que tenhamos cada vez mais coisas descartáveis, sem valor, à medida que não nos apegamos mais a elas. O homem estaria deixando as coisas materiais de lado para se ocupar dos símbolos, códigos, modelos, as “não coisas” (FLUSSER, 2007).

Em contraposição, o sociólogo francês Michel Maffesoli realiza uma leitura diferente dos valores exaltados pela sociedade pós-moderna, demonstrando oposição à visão de Debord e outros pensadores que a situam como uma sociedade geradora de espetáculos, que vive apenas através dos simulacros criados da própria realidade. Para Maffesoli (CRAIDY, 2006), a explosão de imagens e estetização da vida é o reflexo da libertação de um imaginário reprimido há séculos.

Devido ao movimento iconoclasta da Idade Moderna, que sufocou e destruiu o valor da imagem em favor da importância do espírito, da razão, da explicação, agora se propicia o ressurgimento das forças arcaicas naturais arquetípicas que atravessam os tempos amordaçadas, mas um dia se revoltam e renascem, exatamente no momento em que a humanidade de novo permite a estetização da existência (CRAIDY, 2006, p. 3)

Nesse cenário, as fotografias ganham ainda mais relevância na sua aplicação e circulação no meio social por atuarem como uma das principais tecnologias de produção das imagens dos espetáculos modernos. Além disso, são também indicadores da mobilização transtética do consumidor que acontece em diversas camadas da sociedade quando passam a atuar como objetos das relações lúdicas e emocionais que o sujeito contemporâneo passou a aplicar em seu modo de vida como um todo (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 327)

Assim como o desenvolvimento de outras técnicas, a evolução da tecnologia fotográfica conta com marcos em sua história que revelam especificidades quanto à sua condição como objeto de arte e sua posterior democratização no âmbito social.

### 3 O CAMPO FOTOGRÁFICO

“A fotografia pertence tanto à esfera da realidade, quanto à da imaginação: embora por vezes favoreça uma em detrimento da outra, ela nunca abre mão de nenhuma das duas completamente” (HACKING, 2019, p. 08). Achamos pertinente iniciar esse capítulo no qual exploraremos o desenvolvimento e amadurecimento do campo fotográfico com a citação de Juliet Hacking por ela condensar, em poucas linhas, a ambivalência de dois fatores sempre presentes nos trabalhos realizados sobre a história da fotografia: a perspectiva técnica, que a analisa enquanto fruto de uma tecnologia moderna sempre em evolução, capaz de registrar a realidade com uma precisão nunca antes experimentada; e o olhar enquanto objeto de arte, que coloca em pauta os movimentos artísticos do qual fez parte, exaltando seu potencial em ressignificar a realidade capturada.

As fotografias surgiram como resultado de experimentos físicos e químicos realizados por cientistas interessados em entender como se dá a formação de imagens pelo uso da luz. Sendo objeto de estudo desde a antiguidade, foi apenas na metade do século XIX que aconteceu o registro da primeira fotografia feita através de um dispositivo que daria, posteriormente, origem à câmera fotográfica.

A invenção do daguerreótipo atribuída à Louis-Jacques-Mandr  Daguerre em 1.839   o ponto de partida de muitos autores para iniciar a narra o dos marcos históricos na evolu o da fotografia. O processo da daguerreotipia, que consistia em capturar detalhes da imagem em uma placa de metal, foi rapidamente acompanhada de uma outra descoberta de William Fox Talbot que resultava em uma imagem negativa em papel, conhecida como cal tipo. Na década de 1.850 o ato fotográfico entrou em expansão, permitindo o desenvolvimento de novas técnicas de capta o de imagem em fotos que iniciaram o processo de substitui o dos métodos antigos, como a fotografia estereoscópica e a *carte de visite* (HACKING, 2019). Nesse momento, o campo mais afetado foi o dos pintores de retratos, que logo se viram pressionados a aderir   técnica fotográfica para atender   demanda (BENJAMIN, 1994, p. 97).

**Figura 1** – Fotografia estereoscópica



Fonte: Website Catálogo das artes<sup>1</sup>

**Figura 2** – *Carte de visite*



Fonte: Website Codex 99<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Disponível em: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUDeBADP/>>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>2</sup> Disponível em: < <http://www.codex99.com/photography/49.html>>. Acesso em 09 out. 2020.

O desenvolvimento de novas técnicas e definições estéticas na produção fotográfica foi acompanhado de discussões a respeito da condição das fotografias enquanto obras de arte. A ideia de que um dispositivo técnico e mais acessível a artistas de classes baixas pudesse competir com as demais obras no campo artístico gerou controvérsias e rejeição por alguns artistas como Charles Baudelaire, John Ruskin, dentre outros.

Já havia, entretanto, dentro dos círculos da fotografia comercial, o início de discussões a respeito da qualidade dos registros fotográficos para determinação da superioridade de uma determinada imagem fotográfica em relação às demais. Na metade do século XIX, as características técnicas, como a qualidade da impressão e nitidez da imagem, eram os atributos mais ressaltados. Isso reforçou o ato fotográfico como uma arte do real (HACKING, 2019, p. 09). Após algumas décadas, com a introdução da subjetividade nas fotografias e a consagração de alguns fotógrafos que começavam a ganhar notoriedade por seus trabalhos, viu-se a eclosão do movimento pictorialista.

A fotografia pictorialista é caracterizada por técnicas e efeitos emprestados das artes gráficas (...). As imagens resultantes, muitas vezes impressas em tons vibrantes e de aparência desfocada, nebulosa e onírica, pretendiam provocar reações estéticas, e não objetivas. (HACKING, 2019, p. 10)

Nas primeiras décadas do século XX, a “fotografia convencional” ganha relevância no meio fotográfico, o que leva a uma alteração importante no fazer artístico desse meio. O trabalho criativo deixa de estar centralizado na câmera, para se firmar no olhar do fotógrafo sob a cena a ser capturada antes do registro.

Mudanças sociais e o constante desenvolvimento dos movimentos e debates artísticos dos quais a fotografia passou a integrar, trouxeram cada vez mais importância para esse meio de expressão e adeptos interessados em explorar essa nova arte, não sem deixar de continuar recebendo críticas daqueles que se recusavam a aceitar que um recurso tão utilizado no meio comercial, como exemplo os registros publicitários e de celebridades, pudesse ser legitimado como obra de arte. É somente na metade do século XXI que as fotografias passam a adquirir formalmente a qualidade de obras de arte ao serem inseridas nas exposições de museus modernos.

No início da sua história, o manuseio do equipamento fotográfico exigia um alto conhecimento técnico para que uma única foto fosse tirada, além de estar amplamente restrito à parcela da sociedade que possuía bens e influência para contar com esse recurso. Por esse motivo, as fotografias foram reservadas à momentos específicos que possuíam algum significado elevado às pessoas envolvidas, ou ficaram restritas a retratos de personalidades da época. Era preciso, também, contar com uma pessoa especializada em operar o dispositivo fotográfico.

Essas constatações revelam duas características significativas do campo fotográfico no decorrer do século XX no âmbito social. Em primeiro lugar, o desenvolvimento de um novo campo profissional, o fotógrafo profissional, uma vez que os aparelhos fotográficos exigiam um conhecimento especializado em suas tecnologias, além de serem câmeras e equipamentos de alto valor, restritos ao acesso de profissionais do meio. Em segundo, a exclusividade da realização das fotos para ocasiões e acontecimentos que revelavam um caráter especial ou de relevância social, sendo que as fotos seriam utilizadas como objetos de recordação do momento vivido.

A evolução da tecnologia das câmeras fotográficas democratizaram o acesso ao fazer fotográfico e permitiram que mesmo pessoas sem conhecimento técnico sobre os métodos fotográficos manipulassem e carregassem suas câmeras para situações que antes demandariam mais esforços e recursos para que uma fotografia fosse tirada. Com isso, ocorreu a expansão dos momentos escolhidos para serem fotografados e a transformação do indivíduo amador no próprio fotógrafo das situações escolhidas.

A revolução da fotografia digital trouxe ainda mais alterações nesse cenário, com fotos sendo tiradas a velocidades e quantidades nunca antes imaginados, através de dispositivos cuja tecnologias muitas vezes ultrapassam a qualidade de aparelhos profissionais e, hoje, estão na palma da mão de qualquer indivíduo. A tecnologia digital permitiu a banalização da escolha dos momentos a serem fotografados, uma vez que permitem que fotos sejam tiradas, apagadas, refeitas, sem danos ao equipamento e custos ao operador da máquina.

Há, entretanto, uma característica desse novo cenário que merece uma análise específica. A transformação que a intenção da realização da fotografia e sua finalidade percorreram ao longo desses anos.

As fotografias e tecnologias digitais revolucionaram a circulação de imagens nas mídias, expandindo os grupos de receptores para muito além das comunidades com as quais se tem algum nível de laço afetivo. Dentro da dinâmica das redes sociais, na qual o alcance e a aprovação do conteúdo publicado são altamente buscados e estimulados pelas próprias plataformas, seus usuários compartilham imagens esperando que elas cheguem, também, a pessoas com as quais não há nenhum compartilhamento de vínculos. Os elementos da imagem estariam, então, inteiramente encarregados de transmitir a mensagem pretendida para o público que será atingido. A estética da imagem volta a ganhar relevância no resultado final da fotografia.

O caráter estético visual das imagens já era uma preocupação desde a metade do século XIX, quando o movimento pictorialista eclodiu reivindicando o reconhecimento da fotografia artística. A inclusão da esfera subjetiva do fotógrafo artista no fazer fotográfico foi fator determinante na criação de um novo olhar para as imagens fotográficas. Um olhar preparado para reconhecer não somente o caráter técnico e documental das fotografias, mas também o conjunto de significações ali trabalhadas pelo artista criador. Com isso, a qualidade estética de uma foto passou a ser a técnica utilizada para que o observador capturasse a ideia que pretendia ser ali representada e compartilhada.

Quando se trata de um assunto de interesse restrito, retratado por fotógrafo amador, acaba por fazer pouca diferença a qualidade estética da imagem, uma vez que o compartilhamento será feito entre pessoas que partilham laços comuns - familiares ou não - e aí está o aspecto emocional. Já na fotografia profissional, o interesse é que a imagem traduza, de forma mais completa, a ideia do assunto para um compartilhamento muito mais amplo, quando a dimensão pictórica se faz fundamental (SALES, 2011, p 102).

O fato das fotografias serem tiradas com o objetivo do compartilhamento é reflexo de uma alteração na lógica de relação entre o homem e imagem. Para François Soulages, filósofo e pesquisador da estética da fotografia, nós passamos de uma lógica de contemplação das fotografias,

para a lógica da circulação. Esse novo fenômeno trouxe alterações em todos os elementos do ciclo de produção e consumo de imagens fotográficas (ZORZAL e MENOTTI, 2017).

Passamos de uma lógica parmenidiana a uma lógica heraclitiana da fotografia. A lógica parmenidiana é aquela do ser: “Eu vejo, observo, suspendo. Eu contemplo”. Ou seja, tenho com a fotografia a mesma relação que meus antepassados tinham quando se punham a rezar e a adorar num templo na Grécia. Hoje, não estou mais na contemplação. Estou na circulação. Torno-me eu mesmo máquina fluida. É isso que muda tudo. (...). Não se trata mais disso. Antes fazíamos referência à constituição do sujeito, se posso dizê-lo. Hoje fazemos referência ao isto. É o isto multiplicado que está diante de nós. Essa soma de imagens que despejo sobre meus amigos, que eu posto (ZORZAL e MENOTTI, 2017).

Benjamin já apontava a perda da contemplação, intermédio para captação do que ele denominou de “aura”, em uma sociedade que opera pela lógica da reprodutibilidade técnica. Para ele, a “aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Não sendo possível, portanto, de ser capturada em cópias e reproduções. A redução do objeto em imagem para, dessa forma, ser possuído por um indivíduo obstinado em capturar sua semelhança no mundo, é o caminho para a destruição da aura.

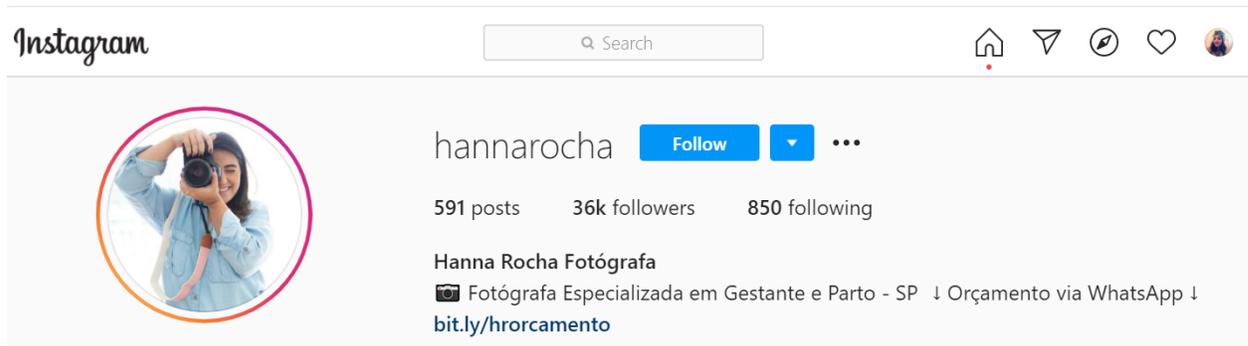
(...) fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução (BENJAMIN, 1994, p. 101).

Juntamente com a expansão da produção e circulação de imagens, principalmente em redes sociais, notamos também a expansão dos serviços fotográficos profissionais para momentos da vida antes reservados à esfera íntima do indivíduo. É notável o aumento de serviços oferecidos por fotógrafos profissionais, muitas vezes no formato de ensaios, de situações corriqueiras antes não emprestadas à captura de uma olhar externo.

Nesse último segmento, chama a atenção o aumento da procura por fotógrafos profissionais para registro de viagens, momento do parto, ou até mesmo fotografias documentais do cotidiano,

com muitos fotografos já se especializando e trabalhando exclusivamente com esses novos nichos de mercado.

**Figura 3 - Hanna Rocha fotógrafa**



Fonte: Perfil da Hanna Rocha no Instagram<sup>3</sup>

**Figura 4 - Katia Rocha fotógrafa**



Fonte: Perfil da Katia Rocha no Instagram<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/hannarocha/>>. Acesso em 23 ago. 2020.

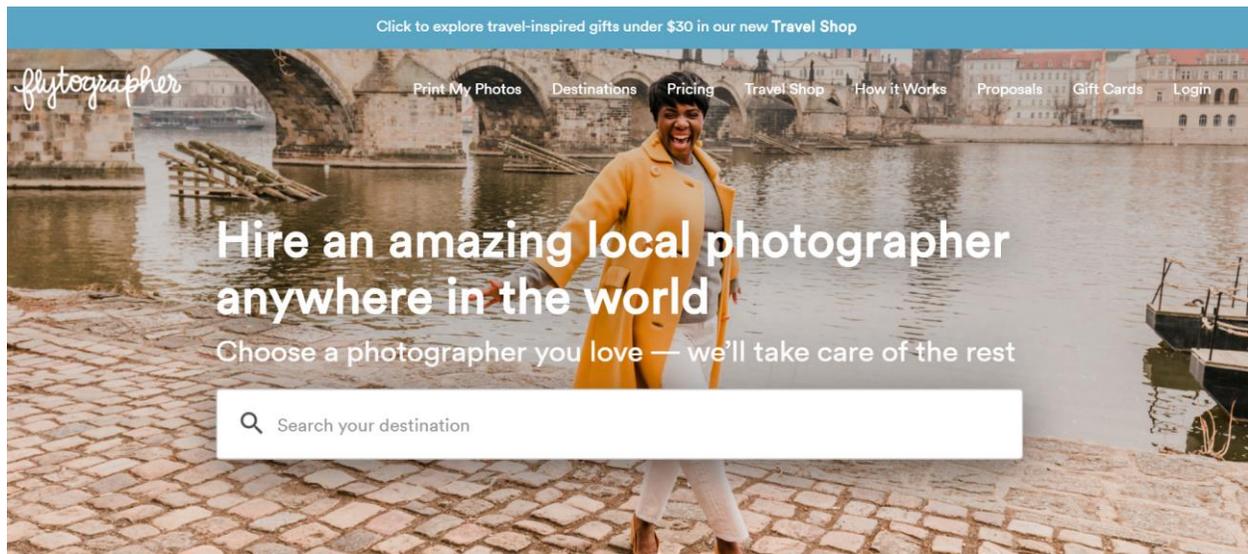
<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/katiarochafotografa/>>. Acesso em 23 ago. 2020.

**Figura 5 - Regina Carvalho fotógrafa**



Fonte: Perfil da Regina Carvalho no Instagram<sup>5</sup>

**Figura 6 - Site Flytographer**



Fonte: Página inicial do site Flytographer<sup>6</sup>

A evidência do aumento da oferta e procura por esses tipos de serviços pode ser notada na quantidade de novos profissionais criando perfis nas redes sociais exclusivos para compartilhar ensaios realizados nessas linhas, assim como no volume de fotos sendo publicadas com as

<sup>5</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/reginacarvalho\\_fotografia/](https://www.instagram.com/reginacarvalho_fotografia/)>. Acesso em 23 ago. 2020.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.flytographer.com/>>. Acesso em 23 ago. 2020.

marcações dos temas dessas novas tendência. No Instagram, por exemplo, *hashtags* como #birthphotography, #fotografadeparto, #fotodeparto, #fotodenascimento, #fotodenascimento, já somam mais de quinhentas mil publicações.

Outro projeto que chama a atenção nesse sentido é o do fotógrafo Daniel Freitas, especializado em fotografar o cotidiano de famílias.

**Figura 7** - Daniel Freitas fotógrafo

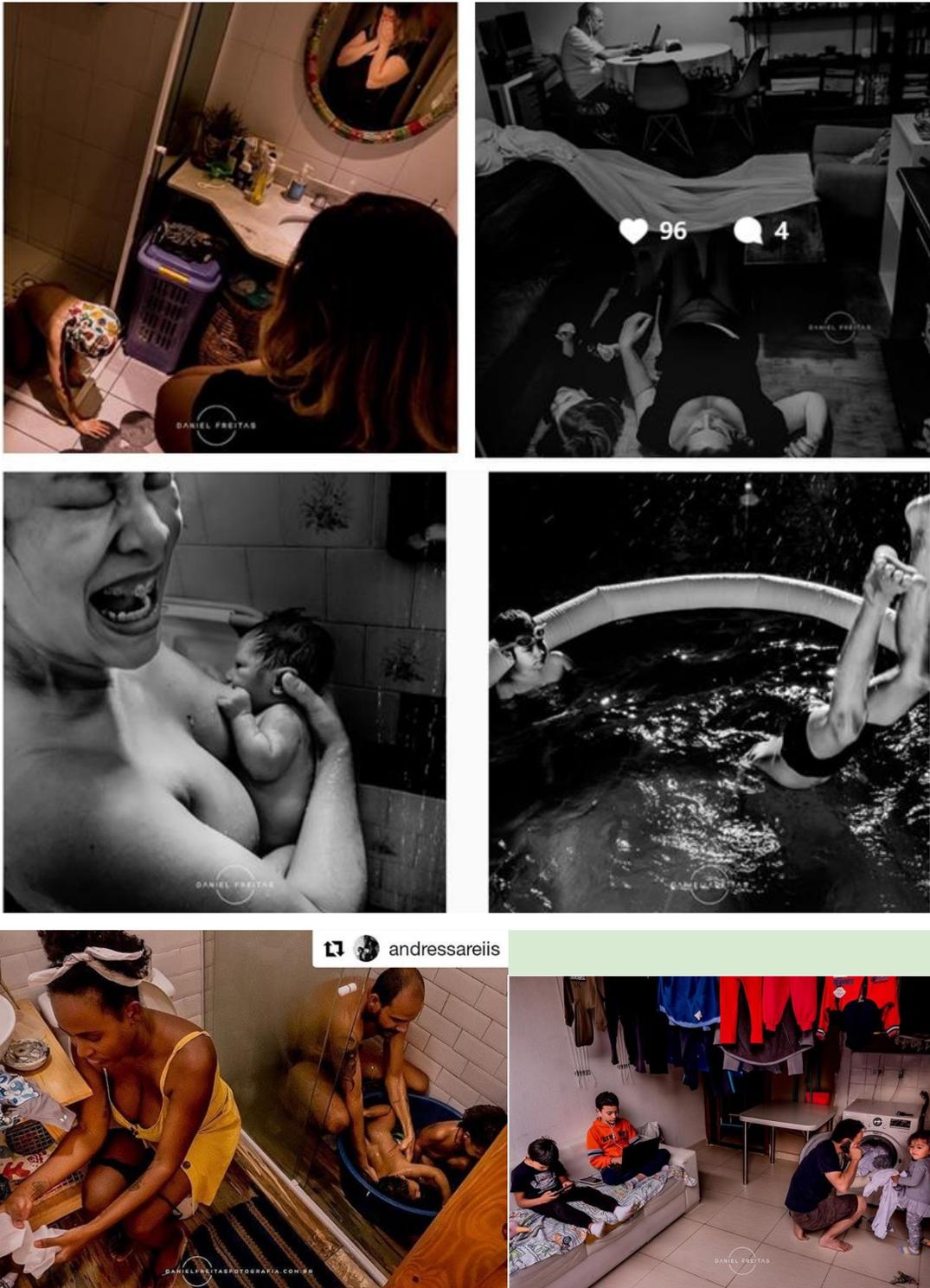


Fonte: Perfil do Daniel Freitas no Instagram<sup>7</sup>

Em seu portfólio é possível notar fotos tiradas no dia a dia de famílias, nas quais as pessoas em evidência não parecem notar a câmera, uma vez que não há a interação/olhar com o fotógrafo. Fica evidente, com isso, o interesse, tanto do fotógrafo quanto de seus clientes, na captura do momento tal como ele é, da necessidade de apreensão da realidade vivida.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/danielfreitasfotografia/>> . Acesso em: 18 set. 2020

Figura 8 - Fotos Daniel Freitas Instagram

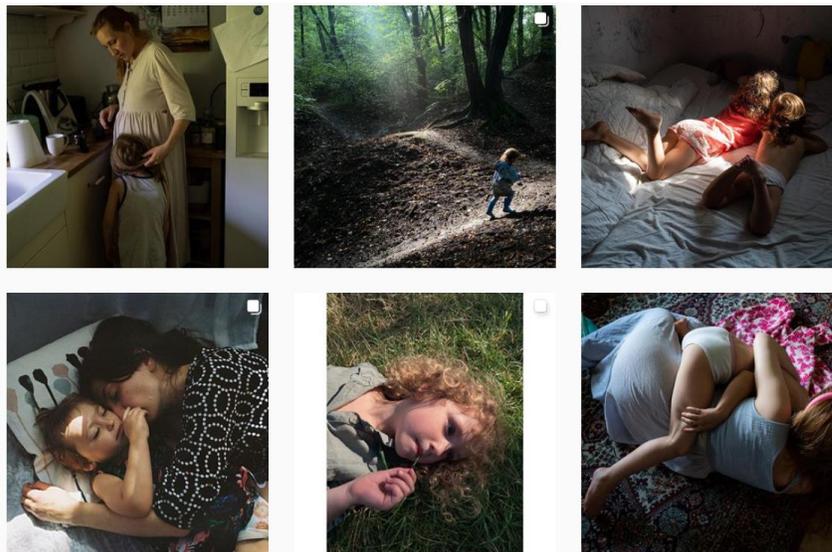


Fonte: Perfil do Daniel Freitas no Instagram<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/danielfreitasfotografia/>> . Acesso em: 18 set. 2020

Destacamos também a iniciativa do casal de fotógrafos da Polônia chamada “Family Unposed”, que visa reunir trabalhos de fotógrafos amadores e profissionais interessados no estilo documental do cotidiano de famílias. Os fotógrafos mantêm perfis ativos no Instagram, plataforma na qual compartilham as fotos dos ensaios realizados.

**Figura 9** - Fotos do projeto @pixelheartstud



Fonte: Perfil do casal Ola e Lukasz no Instagram<sup>9</sup>

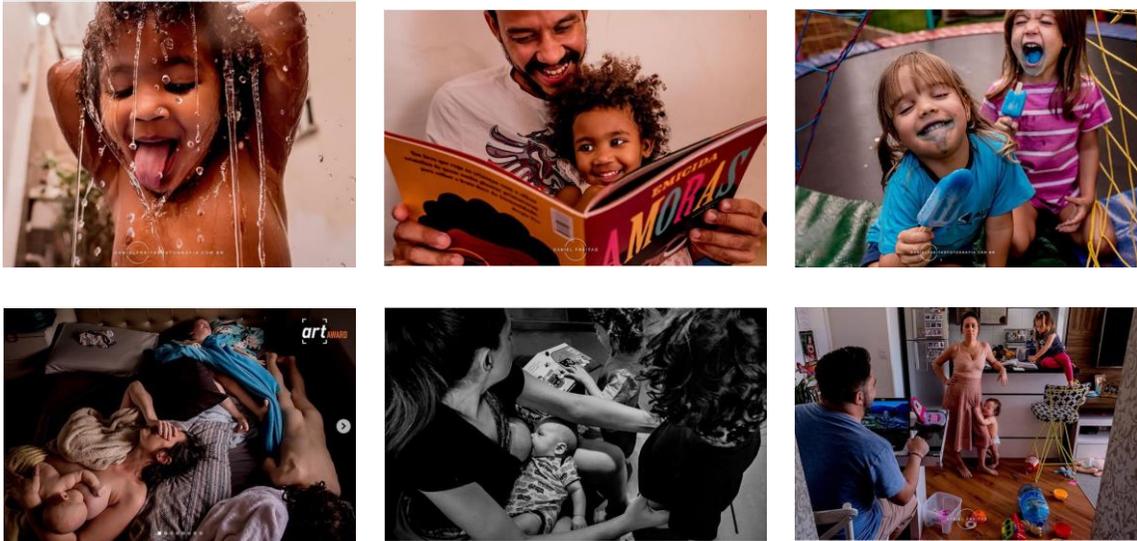
Crianças brincando naturalmente, camas e cabelos bagunçados, trocas de carinhos e afetos flagrados, pais e mães cansados. Essas são algumas das cenas comuns dos ensaios da fotografia de família documental, conforme vimos em pesquisa que realizamos nos canais dos fotógrafos do ramo, assim como de fotos publicadas no Instagram com as *hashtags* relacionadas ao tema, tais como #fotografiadocumentaldefamília, #ensaiofamilia, #ensaiointerno, #documentaryfamilyphotography, #retratodefamilia.

A introdução da fotografia nesses cenários nos permite algumas análises e levantamento de inferências a respeito dessas novas práticas. Vemos, de início, nas fotografias realizadas pelos profissionais dos ensaios de família documental, duas principais orientações: uma voltada para a

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/pixelheartstudio/>>. Acesso em: 10 out. 2020

captura do belo, das tímidas e leves passagens pouco notadas em uma rotina sobrecarregada; e a outra, para a captura do caos, da bagunça, do descontrole. Em alguns casos, nota-se os dois tipos de registro no mesmo ensaio, mostrando que a vida se dá entre e nessas duas extremidades.

**Figura 10** - Fotos Daniel Freitas Instagram



Fonte: Perfil do Daniel Freitas no Instagram<sup>10</sup>

As fotografias da segunda categoria estão normalmente associadas a significantes que remontam à ideia de um cotidiano que escapou do controle, normalmente com as mães em posições de exaustão. É comum notar nessas fotografias objetos espalhados pelo chão, coisas fora do lugar, mães amamentando seus filhos esgotadas, enquanto exercem outras funções.

A fotografia documental realizada pode ser, portanto, entendida como a necessidade de eternizar os acontecimentos belos que fogem do homem contemporâneo incapaz de viver o momento presente, como visto nos capítulos anteriores, uma vez que atuaria como dispositivo de eternização dos objetos por ela capturados. O que nos desperta maior interesse, entretanto, é o registro da desordem e do “feio”, atributos nada enaltecidos em uma sociedade guiada pelos princípios da beleza e da exibição.

<sup>10</sup> Disponível em: < <https://www.instagram.com/danielfreitasfotografia/> > Acesso em: 10 out. 2020

Segunda Santaella e Nöth (1997), as fotografias são fragmentos de uma realidade que se apresentou para o fotógrafo segundos antes dele captá-la. O enquadramento escolhido anula, ao mesmo tempo, todo um espaço não capturado pela câmera, o que faz que as fotos sejam sempre uma fração do todo. Os autores apontam, entretanto, para o fato de que mesmo operando como fragmentos, as fotografias possuem uma natureza intensificadora exatamente pelo recorte por ela realizado. “O que a foto perde em extensão, na sua relação com o mundo lá fora, ela ganha em intensidade” (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p 130). É através desse dispositivo que as fotografias adquirem a capacidade de redimir o banal, o cotidiano, aquilo que não é notado. O enquadramento gravado amplia a cena e, transformado em imagem na fotografia, revela uma beleza até então encoberta. Essa característica das fotografias nos dá ferramentas para analisar a questão trazida no parágrafo anterior. O registro do caos do cotidiano seria, desse forma, uma maneira de, através das fotografias, torna-lo mais atraente e menos comum para, então, poder ser “consumido” e compartilhado na forma de espetáculo.

Por serem ferramentas que viabilizam a estetização da experiência quando observadas através do seu registro em imagem, a coleção de fotos também permite que o indivíduo viva em um mundo substituto de imagens (SONTAG, 2004, p. 178), onde há não só mais harmonia com o belo, como possibilidades efetivas com o seu encontro. Vimos como, desde sua origem, a fotografia atuou no embelezamento do mundo exatamente por ser capaz de revelar a beleza em situações inesperadas, conforme vemos nos exemplares dos ensaios publicados.

Procuraremos entender no próximo bloco, como as fotografias de parto também desempenham um caráter transformador da própria experiência através dos registros capturados.

### 3.1 A REDESCOBERTA DO PARTO, CONVERSA COM UMA FOTÓGRAFA

Nesse capítulo nos aprofundaremos no tema das fotografias de parto, utilizando as impressões de uma fotógrafa profissional do ramo abordado, Regina Carvalho, fotógrafa de parto e doula, para endossar e ampliar as análises e percepções levantadas até o momento.

A Regina acredita<sup>11</sup> que a expansão da demanda e da procura por esse tipo de serviço é resultado de transformações em duas esferas da sociedade. De um lado, a maior flexibilização do atendimento obstétrico no momento do parto, antes resumido a um procedimento cirúrgico restrito aos médicos e equipes de enfermagem, do qual nem os familiares e acompanhantes poderiam fazer parte. Nesse cenário, não havia espaço para o fotógrafo e os registros ficavam sob responsabilidade da própria equipe de enfermagem, que se encarregava de uma ou duas fotos apenas para o simples registro do momento. Para a fotógrafa, como as cesáreas eram o tipo de procedimento mais procurado pelas mulheres há alguns anos, o próprio método não favorecia os ângulos fotográficos. Soma-se a isso o fato de os partos normais serem, na época, conduzidos de forma muito violenta, com um olhar pouco humanizado para a situação da mulher, também se apresentando, dessa forma, como uma situação que oferecia poucas perspectivas para o registro fotográfico.

**Figura 11** - Fotografias de parto realizadas e publicadas por Hanna Rocha no Instagram



Fonte: Perfil da Hanna no Instagram<sup>12</sup>

A segunda transformação se deu na releitura do significado do momento do parto em algumas camadas das sociedades contemporâneas, passando a ser visto como um rito de passagem para a mulher que percorreu todo o caminho da gravidez. Segundo a Regina, o parto passou por

<sup>11</sup> Os depoimentos da Regina Carvalho foram colhidos durante entrevista realizada em 11 de setembro de 2020

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/hannarocha/>>. Acesso em 12 out. 2020.

um movimento de humanização que “devolveu o parto à mulher”, e o que antes era um procedimento cirúrgico se transformou em uma cerimônia de celebração à vida. Dentro desse contexto, o fotógrafo foi permitido e solicitado a entrar em cena, para que o registros desse momento, agora especial e revestido de significados para a mulher, fossem capturados. Para a Regina, portanto, o serviço começou a ser expandido uma vez que o momento do parto foi ressignificado. Analisando a situação sob esse contexto, a fotografia desempenha um papel importante nessa transição de olhares pois confirma a validação da experiência do parto como um momento agora “autorizado” socialmente a ser registrado para compartilhamento com os demais, como um marco de uma conquista reconhecida culturalmente, assim como os aniversários, festas de casamento, viagens, dentre outras. A fotografia atua, também, como um instrumento para eternizar esse momento ressignificado. Se antes as mulheres não criavam uma relação simbólica com a experiência do parto ou, como acontecia em muitos casos, construía uma percepção negativa dos elementos que o compõe, atualmente, através das novas narrativas, elas reconhecem a potência e valores desse instante, fazendo com que exista o desejo em torná-lo eterno. Da mesma maneira que a fotografia flerta com a condição da morte, conforme vimos no primeiro capítulo, por trabalhar com a imobilidade e o silêncio das situações já passadas, ela também se aproxima do eterno, por fixar e congelar um objeto que pode ser revisitado continua e repetidamente (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p 138).

Na fotografia, morte e eternidade são inextricáveis, como as duas faces de uma moeda. O instante arrancado do *continuum*, que o registro fotográfico eterniza, é um fragmento do vivido que se esvaiu. A eternidade do registro acaba funcionando como prova irrefutável de que a vida, em cada milésimo de instante, está grávida morte. (SANTAELLA e NÖTH, 1997, p. 138)

Por atuar como doula antes de se profissionalizar como fotógrafa de partos, a Regina entende a posição desse novo profissional como um elemento que não deve modificar nem conduzir a cena para obter, dessa forma, melhores resultados em seu trabalho. Todas as imagens registradas devem ser frutos da observação atenta do fotógrafo, que ali se posiciona apenas para capturar os momentos que se passam diante da câmera. Há, entretanto, um alinhamento anterior entre a fotógrafa e as gestantes em relação aos tipos de imagens e ângulos que essas últimas gostariam de priorizar durante os registros, para garantir e delimitar os espaços e momentos que devem ser capturados.

**Figura 12** - Fotografias de parto realizadas e publicadas por Regina Carvalho no Instagram



Fonte: Perfil da Hanna no Instagram<sup>13</sup>

Quando questionada se nota alguma diferença por parte das gestantes entre os partos realizados com um fotógrafo participante ou sem o acompanhamento desse profissional, a Regina diz não perceber alterações. A fotógrafa relembra, porém, sobre a preocupação das mães em estarem penteadas e maquiadas, atitudes não comuns quando o momento não será registrado por

<sup>13</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/reginacarvalho\\_fotografia/](https://www.instagram.com/reginacarvalho_fotografia/)>. Acesso em 12 out. 2020..

um fotógrafo. Apesar de não acreditar que as mulheres que buscam por esse tipo de serviço o buscam com o primeiro objetivo de compartilhamento nas redes, a Regina atesta que a maioria das suas clientes acaba por fazer o compartilhamento como forma de, segundo ela, atestar a coragem que tiveram por passar por esse momento desafiador. É possível notar esse aspecto nas imagens compartilhadas nas redes sociais por mulheres que tiveram seus partos acompanhados por fotógrafos. Vemos, nas fotografias, a escolha por significantes visuais aptos a transmitir a mensagem de coragem, superação da dor e força.

**Figura 13** - Fotos de gestantes no momento do parto



Fonte: Fotos do Instagram<sup>14</sup>

Notamos durante a conversa com a Regina que as fotografias dos ensaios do parto, assim como os outros tipos de fotografias, também desempenham a função de devolver ou mesmo apresentar ao indivíduo o momento presente que não foi apreendido. Muitas mães, segundo a

<sup>14</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/explore/tags/fotodeparto/>>, Acesso em: 10 out. 2020

fotógrafa, se surpreendem ao verem cenas que não recordam estampadas nas imagens. É como se as fotografias devolvessem a elas um momento que elas não conseguiram viver de forma presente devido às outras impressões e estímulos que aconteciam simultaneamente.

Nesse sentido, as fotografias se mostram também como objetos de construção de novas narrativas, pois podem descrever, ou recontar, uma história de acordo com os elementos e signos trazidos naquela cena. A leitura desses significados é capaz de transformar, na memória do indivíduo que estava em cena, a própria experiência vivida, às vezes minutos atrás. Ao ver o momento vivido congelado em uma imagem, sobrepomos a impressão da leitura da imagem à própria experiência.

a tendência estetizadora da fotografia é tamanha que o veículo que transmite sofrimento termina por neutralizá-lo. As câmeras miniaturizam a experiência, transformam a história em espetáculo. (SONTAG, 2004, p. 126)

Nas fotografias de parto, esse efeito pode ser percebido quando as mães reconstroem esse momento ao receberem as fotografias do ensaio. Segundo a Regina, muitas mães comentam terem lembranças mais negativas do parto antes de verem as fotos mas, ao receberem o material com as imagens selecionadas e tratadas, onde se veem corajosas e fortes, a maioria refaz a experiência em suas memórias e passam a guardar diferentes lembranças do momento.

Pudemos observar nas análises feitas acima, tanto das fotos documentais de família, quanto nas de parto, a exploração da iconicidade das fotografias, ao serem utilizadas como lembranças e recordações de momentos considerados especiais pelas pessoas que contrataram os ensaios, mas também da sua indexicalidade, ao atuarem como o vestígio da experiência vivida, tanto para os retratados, quanto para as pessoas que receberão os conteúdos através dos seu compartilhamento nas redes sociais.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A superexposição da vida privada nas redes sociais é um fenômeno comum nas sociedades contemporâneas que vem sendo estudado há anos por teóricos interessados nesse comportamento que parece se manifestar na maioria dos grupos sociais. Novas gerações estão se desenvolvendo dentro de um cenário de desconstrução de conceitos anteriormente fixados, como o público e o privado, em uma realidade cada vez mais mediada e acompanhada pelas novas tecnologias.

A transformação do cotidiano em pautas de conteúdo nas redes e a exposição de momentos antes considerados privados e reservados, mostraram-se manifestações oriundas de fatores diversos em uma sociedade que se revela cada vez mais complexa em suas próprias formações. Vimos que a constante necessidade de registrar em fotos todo momento e vivências vividas, desde o mais banal até situações de extrema intimidade, é um dos efeitos de uma sociedade que busca apreender o momento presente com o qual ela não mais se conecta. O contato com a vida se dá através das mediações das imagens e das tecnologias. Soma-se a esse fator a exigência narcísica em se fazer “presente” para ser notado, comportamento que encontrou um grande aliado nas redes sociais por se mostrarem canais de comunicação que não só permitem a exaltação do eu, como a estimulam.

Não podemos deixar de nos questionar, com isso, a respeito da real vivência que está sendo apreendida e assimilada pelos sujeitos contemporâneos, e o quanto dela é transformada pela preocupação que agora recai sobre os seus registros fotográficos. Seja o indivíduo atuando como o fotógrafo da cena, o responsável pela captura do momento, seja como o seu protagonista. Esse é um dos questionamentos, inclusive, trazidos por Paula Sibilia (2016) em suas investigações sobre o fenômeno contemporâneo de exposição da intimidade nas redes sociais, material normalmente divulgado em narrativas autobiográficas. A pesquisadora formula uma pergunta que replicamos aqui, justamente por ser uma indagação também presente nesse estudo: “essas novas formas de expressão e comunicação que hoje proliferam (...) devem ser consideradas vidas ou obras? (SIBILIA, 2016, p 55).

Ao assumirmos que a captura e o compartilhamento instantâneo de qualquer conteúdo ou informação banaliza a experiência, uma vez que ocorre o encurtamento do tempo de apreensão e

assimilação desse conteúdo, podemos constatar o extravio dessa experiência, que se enfraquece nas duas pontas: do lado do emissor, que antes de vivenciar e reter o acontecimento já o compartilha, e do lado do receptor, que tampouco dedicará tempo para apreensão daquela mensagem. Esse acontecimento é possibilitado pelo novo processo de circulação de mensagens oferecido pelas novas mídias, que dinamizou tanto a emissão do conteúdo, quanto a sua recepção, em um modelo de consumo privado e compartilhado que a acelerou o volume de informações atualmente produzidas e consumidas nas mídias contemporâneas

Isso reforça a constatação de que não só a realidade não é mais apreendida senão através de imagens, mas as próprias pessoas passam pelo processo de autoconhecimento através de suas imagens fotográficas. Nesse contexto, a procura por fotógrafos profissionais para registros de seu próprio cotidiano, capturas das cenas do dia a dia, ganha alguns esclarecimentos. Considerando a perda do real que incide sobre grande parte da nossa sociedade, podemos entender esses registros como forma de transformar a realidade em imagens para que, dessa forma e nesse formato, possam servir como evidência de acontecimentos que o próprio indivíduo não consegue mais apreender. Evidência para ele e para seu público, uma vez que a indexicalidade das imagens fotográficas atua, também, como o protocolo daquela experiência.

As fotografias, ainda, além de atuarem como a comprovação de determinada vivência, elas também contribuem para o embelezamento do mundo, característica muito analisada por Susan Sontag e levantada também neste trabalho. É como se, ao vermos nossa realidade através das fotografias, conseguíssemos encontrar o belo tão procurado e perseguido na contemporaneidade e que, em muitas vezes, não se encontra ali revelado no momento aos olhos do observador. O fotógrafo profissional procura os melhores ângulos e define as configurações exatas da câmera para a captura dos momentos que se apresentam a ele, e entrega, assim, ao seu cliente, uma releitura de um cotidiano em muitos casos desgastado.

Esse seria o encontro com a “estética do liso” (HAN, 2019), característica da contemporaneidade em estipular a beleza como verdade para diminuir, cada vez mais, a negatividade, a dor e as perdas comuns à vida. Um sintoma da “sociedade da positividade”, que evita e deixa de lado o contato com tudo aquilo que não gera likes, que opõe controvérsia e

resistência. A própria experiência precisa passar pela estetização da imagem para poder ser consumida.

Passamos ao longo deste trabalho por fatores que exploram a relação do homem contemporâneo com a produção e consumo das imagens que o cercam e a questão da estetização do cotidiano para se adequarem à uma lógica do consumo imagético operante nas redes sociais. As constatações aqui apresentadas revelaram o importante espaço que as imagens ocupam hoje em nossas vidas, seja nos alimentando com informações e significados, seja nos servindo de instrumento para construir as nossas próprias narrativas.

## REFERÊNCIAS

BAITELLO, Norval. Imagem e violência: a perda do presente. **SciELO**. São Paulo, setembro de 1999. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88391999000300011&lng=pt&nrm=iso](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300011&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 24 de maio de 2020.

BAITELLO, Norval. **A era da iconofagia**. Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. 1ª edição. São Paulo: Paulus, 2014.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. **Communication**, n. 1, p. 127-138, 1961.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela total**: mito-ironias do virtual e da imagem. 5ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107.

CASTELLS, Manuel. A cultura da virtualidade real: a integração da comunicação eletrônica, o fim da audiência de massa e o surgimento de redes interativas. In: \_\_\_\_\_. **A sociedade em rede. Volume 1**. 8ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 413-462.

COELHO, Claudio Novaes Pinto. Mídia e poder na sociedade do espetáculo. **Revista Cult**. [S.I.] [2011?] Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/midia-e-poder-na-sociedade-do-espetaculo/>. Acesso em: 28 de junho de 2020.

CRAIDY, Graça. Michel Maffesoli: “A estetização é a rebelião do imaginário”. **Sessões do Imaginário**, n. 16, dez. 2006. Disponível em: file:///C:/Users/DASILVAM/Downloads/Michel\_Maffesoli\_A\_Eстетizacao\_e\_a\_rebeliao\_do\_Ima.pdf. Acesso em: 08 setembro de 2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

HAN, Byunh-Chul. **A salvação do belo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

JENKINS, Henry. Venere no altar da convergência. *In*: \_\_\_\_\_. (org.). **Cultura da Convergência**. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2009. P. 27 - 53.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do mundo**. Viver na era do capitalismo artista. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MONTOTO, Claudio. Como matamos a experiência. *In*: SANTAELLA, Lucia; HISGAIL, Fani. **Semiótica Psicanalítica**. Clínica da Cultura. 1ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 231 - 241

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na Internet**. 1ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAYÃO, Felipe. Google I/O: mais de 1,2 bilhão de fotos são postadas no Google todo dia. **Tecmundo**, 2017. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/google-i-o-2017/116773-google-i-1-2-bilhao-fotos-postadas-google-dia.htm>. Acesso em: 30 de maio de 2020.

SALES, Felipe. **A ideia-imagem: forma e representação na fotografia moderna**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011.

SANTAELLA, Lucia; Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 22, p. 23-32, dezembro de 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2011.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia**. 1ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SIBILIA, Paula. **O show do eu. A intimidade como espetáculo**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Michel de Oliveira; LONDERO, Rodolfo Rorato. **Imagens que consumimos, imagens que nos consomem: as afetações do corpo na era da virtualidade**. Discursos Fotográficos.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZORZAL, Bruno; MENOTTI, Gabriel. Entrevista: o filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital. **Revista ZUM**, 2017. Disponível em:

<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/>. Acesso em: 05 de agosto de 2020.