UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E INDÚSTRIA CRIATIVA
MESTRADO PROFISSIONAL

FERNANDO SILVA FERRAZ DA CRUZ

MUNDOS POSSÍVEIS NA PÓS-FOTOGRAFIA: POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DA IMAGEM-FICÇÃO NO *INSTAGRAM*

São Borja
2019

FERNANDO SILVA FERRAZ DA CRUZ

MUNDOS POSSÍVEIS NA PÓS-FOTOGRAFIA: POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DA IMAGEM-FICÇÃO NO *INSTAGRAM*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Indústria Criativa da Universidade Federal do Pampa, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação e Indústria Criativa.

Orientador(a): Profª. Drª. Sara Alves Feitosa

São Borja
2019

FERNANDO SILVA FERRAZ DA CRUZ

MUNDOS POSSÍVEIS NA PÓS-FOTOGRAFIA: POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DA IMAGEM-FICÇÃO NO *INSTAGRAM*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Indústria Criativa da Universidade Federal do Pampa, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação e Indústria Criativa.

Área de concentração: Comunicação e Indústria Criativa

Dissertação defendida e aprovada em: 10 / 12 / 2019

Banca examinadora:

Profª. Drª Sara Alves Feitosa
Orientadora
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria Criativa – Unipampa

Profª. Drª Renata Patricia Corrêa Coutinho
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria Criativa – Unipampa

Profª. Drª Denise Aristimunha de Lima
Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda – Unipampa

Participação por Videoconferência / Parecer por escrito

Profª. Drª Valquíria Michela John
Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFPR

AGRADECIMENTOS

À minha namorada, Milene, com quem compartilho diariamente a vida e que sempre ofereceu apoio, carinho e compressão em todos os momentos, bons e difíceis, do desenvolvimento da dissertação.

Aos meus pais, João Claudio e Cassiana, por terem me proporcionado a oportunidade de estudar e alcançar esta nova etapa de vida.

Ao meu irmão Felipe e minha irmã Carolina por todo o tempo em que vivemos juntos e pelo apoio, mesmo que distante, para o desenvolvimento da dissertação.

À minha orientadora, Sara, por toda dedicação e atenção oferecidas para me auxiliar no desenvolvimento deste trabalho. Gracias, Sara!

Às professoras Denise, Renata e Valquíria que aceitaram o convite para comporem a banca de avaliação deste trabalho e colaboraram decisivamente para sua conclusão. Obrigado, professoras!

Aos colegas da segunda turma do PPGCIC, por terem compartilhado comigo esses dois anos intensos de mestrado.

As imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.

Vilém Flusser

Mundos possíveis na pós-fotografia: possibilidades de construção da imagem-ficção no *Instagram*

Esta dissertação tem por objetivo a investigação conceitual da pós-fotografia nas narrativas visuais produzidas por câmeras de celulares e compartilhadas na mídia social *Instagram*. Fundamentada na teoria dos mundos possíveis de Gottfried Wilhelm Leibniz e ancorada na apropriação desta teoria por Lubomir Dolezel para o campo da literatura e Anne Cauquelin para os campos da arte e estética, esta pesquisa se desenvolve inspirada na proposição de Philippe Dubois, de surgimento de um paradigma pós-fotográfico a partir dos modificações técnicas surgidas com a virada digital do início dos anos 2000, passando-se assim a um possível predomínio de uma imagem-ficção. Dessa forma, esta dissertação tem por objetivo a investigação de possibilidades de construção e circulação da imagem-ficção na pós-fotografia presente em publicações na mídia social *Instagram*. Considerando-se as possibilidades de edições, alterações e modificações das imagens por meio do uso de aparelhos, aplicativos, filtros e camadas de sobreposição que interferem e alteram o produto fotográfico final que é compartilhado no *Instagram*, sua problemática propõem identificar de que modo se expressam as produções pós-fotográficas cotidianas potencializadas pela criação de imagens-ficção compartilhadas como mundos possíveis na mídia social *Instagram* por dispositivos móveis. Seu desenvolvimento justifica-se na medida em que apresenta uma perspectiva de aproximação de estudos sobre temas que abrangem pós-fotografia, comunicação, filosofia, teorias literárias, artes e estética propondo uma reflexão sobre as práticas sociais e culturais em tempos de mobilidade ubíqua e suas possíveis repercussões para a atuação profissional na área fotográfica e na gestão da comunicação em mídias móveis. Como procedimentos metodológicos, utiliza-se da Cartografia, de Deleuze e Guattari, e do *Scanning,* proposto por Vilém Flusser, para analisar duas (2) *hashtags* e dois (2) perfis: #*nofilter*, #*shootermag*, @prisma e @VSCO. Nas conclusões, a partir das categorias de Manovich para o *Instagram* (casual, profissional e projetada), o estudo propõe quatro categorias adicionais: Imagem-ficção, Mundos possíveis, Território e Instagramismo.

Palavras-chave: Pós-fotografia; Mundos Possíveis; Imagem-ficção; *Instagram*.

Possible Worlds in Post-Photography: Possibilities for Building Image-Fiction on *Instagram*

This dissertation aims at the conceptual investigation of post-photography in the visual narratives produced by cell phone cameras and shared on Instagram social media. Based on Gottfried Wilhelm Leibniz's theory of the possible worlds and anchored in Lubomir Dolezel's appropriation of this theory for the field of literature and Anne Cauquelin for the fields of art and aesthetics, this research is inspired by Philippe Dubois's proposition of the emergence of a post-photographic paradigm from the technical modifications that emerged with the digital turn of the early 2000s, thus becoming a possible predominance of an image-fiction. Thus, this dissertation aims to investigate the possibilities of construction and circulation of image fiction in post-photography present in Instagram social media publications. Considering the possibilities of editing, altering and modifying images through the use of devices, applications, filters and overlay layers that interfere and alter the final photographic product that is shared on Instagram, its problematic proposes to identify how do they express themselves everyday post-photographic productions empowered by the creation of shared fiction images as possible worlds on Instagram social media via mobile devices. Its development is justified as it presents a perspective of approximation of studies on subjects that include post-photography, communication, philosophy, literary theories, arts and aesthetics proposing a reflection on social and cultural practices in times of ubiquitous mobility and their possible repercussions for the professional practice in the photographic area and in the management of communication in mobile media As methodological procedures, it uses Cartography, by Deleuze and Guattari, and Scanning, proposed by Vilém Flusser, to analyze two (2) hashtags and two (2) profiles: #nofilter, #shootermag, @prisma and @VSCO. In the conclusions, based on Manovich's categories for Instagram (casual, professional and projected), the study proposes four additional categories: Image-fiction, Possible worlds, Territory and Instagramism.

Keywords: Post-photography; Possible worlds; Image fiction; *Instagram*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 87
Figura 2 88
Figura 3 89
Figura 4 90
Figura 5 91
Figura 6 92
Figura 7 92
Figura 8 93
Figura 9 94
Figura 10 94
Figura 11 95
Figura 12 101
Figura 13 103
Figura 14 104
Figura 15 106
Figura 16 107
Figura 17 110
Figura 18 112
Figura 19 114
Figura 20 116
Figura 21 117
Figura 22 119
Figura 23 121
Figura 24 124
Figura 25 125
Figura 26 126
Figura 27 127
Figura 28 129
Figura 29 132
Figura 30 133
Figura 31 135

Figura 32 136
Figura 33 138
Figura 34 140
Figura 35 143
Figura 36 144
Figura 37 145
Figura 38 146

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 10
1.1 Fotografia em três atos 17
1.2 Fotografia, Comunicação e Indústria Criativa 22
1.3 Problema 30
1.4 Objetivos 31
1.5 Justificativa 32
1.6 Processos Metodológicos e Estrutura 42
2. MUNDOS POSSÍVEIS, PÓS-FOTOGRAFIA E *INSTAGRAM* 47
2.1 O melhor dos mundos possíveis 58
2.2 Mimeses e mundos possíveis 65
2.3 *Instagram* e mundos possíveis 77
2.3.1 *Hashtag #nofilter* 87
2.3.2 *Hashtag #shootermag* 89
2.3.3 Perfil *@prisma* 91
2.3.4 Perfil *@vsco* 93
3. A PÓS-FOTOGRAFIA EM UM MUNDO UBÍQUO 97
3.1 Mundos móveis estéticos: pontos de convergência entre diferentes mundos 101
3.2 Experiência visual em mundos paralelos: imagem-traço X imagem-ficção 111
3.3 Hashtag #nofilter: Um mundo sem manipulações? 123
3.4 Instagramismo: filtros de realidade 130
3.5 Contribuições dos mundos possíveis 142
4. CONCLUSÕES 148
5. Referências Bibliográficas 154
ANEXOS 157
Anexo I 157

1. INTRODUÇÃO

O tempo tornou-se um imperativo importante para as mudanças sociais advindas da hipermobilidade, compreendida como o fenômeno da “mobilidade física acrescida dos aparatos móveis que nos dão acesso ao ciberespaço” (SANTAELLA, 2013, p.15). Tudo aquilo que vivemos e experimentamos passou a ser narrado instantaneamente[1] para uma audiência de contatos em um mundo ubíquo, através do acesso à inúmeros dispositivos[2] eletrônicos interconectados em redes digitais de transmissão de informações.

A condição ubíqua[3] do mundo contemporâneo, segundo Santaella (2013), surgida do avanço das redes móveis, é a possibilidade oferecida pelos aparelhos eletrônicos que possuem conexão com as redes de internet de conceder acesso instantâneo ao ciberespaço[4]. E nesse mundo ubíquo, coexistente com nossas realidades pessoais, o tempo vivido por todos corresponde à realidade autobiográfica narrada instantaneamente e acessível a todos aqueles a quem foi concedido acesso ao espaço público/pessoal.

No entanto, conforme Santaella (2013), para se chegar ao momento contemporâneo de hipermobilidade, diversas mudanças surgiram para o desenvolvimento de espaços híbridos e possíveis de serem vividos sem estarem ancorados em espaços físicos geograficamente localizados. Tanto a criação de redes de telecomunicação que possibilitam conexão móvel com a internet, quanto o surgimento de aparelhos dotados de tecnologias físicas que proporcionam o uso de interfaces conectadas às redes, foram responsáveis pela possibilidade de surgimento de ambientes ubíquos de vivência.

---

[1] O termo instantâneo, na fotografia, possui relação com as câmeras Polaroides criadas em 1947 por Edwin Robert Land. Essas câmeras possuíam a capacidade de revelar as imagens fotografadas imediatamente após a sua captura.

[2] O conceito de dispositivos para espaços informacionais é cunhado por Pierre Levy em sua obra “Cibercultura”. “As realidades virtuais compartilhadas, que podem fazer comunicar milhares ou mesmo milhões, devem ser consideradas como dispositivos de comunicação ‘todos-todos’, típicos da cibercultura” (LEVY, 1999, p.105).

[3] O termo ubiquidade possui origem na computação, e segundo Santaella (2013), pode ser compreendido como a capacidade de comunicação a qualquer momento e em qualquer lugar por aparatos eletrônicos distribuídos pelo meio ambiente.

[4] O termo ciberespaço foi criado por William Gibson, em 1984, no livro *Neuromancer*, para descrever o conjunto de rede de computadores nas quais circulam todo tipo de informação. Pierre Lévy (2000, p. 92) define ciberespaço “como o espaço da comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”.

Porém, para serem compatíveis com o acesso a essas tecnologias, os ambientes digitais também tiveram que se adequar às novas possibilidades. De blogs e microblogs baseados em conteúdos textuais que remetiam aos processos de troca de informações com inspirações nas culturas de envio e correspondências pessoais por meio de cartas, ou baseados visual e organizacionalmente nas produções impressas de jornais e revistas, os ambientes interativos passaram a ser pensados como espaços digitais complexos, amplos e adaptáveis a diferentes formatos de telas.

Estes emergentes espaços digitais passam a ser criados em um contexto de crescente hipermobilidade e possibilidades de utilização, tanto das já existentes ferramentas digitais textuais, quanto do uso de aparelhos celulares conectados à internet, equipados com *softwares* de edição digital de imagens e câmeras fotográficas capazes de produzirem fotografias de alta qualidade.

Assim, com o surgimento de diferentes espaços digitais de interação social, a apropriação destes lugares ofereceu aos usuários das redes uma gama de possibilidades de construções narrativas pessoais com uma diversidade considerável de ferramentas para a realização de modificações, alterações e criações de camadas mescladas de textos e imagens.

Essas camadas que editam e estetizam o tempo vivido são consequência de um contexto social no qual "o processo de estetização hipermoderno extrapola em muito as esferas da produção, tendo alcançado o consumo, as aspirações, os modos de vida, a relação com o corpo, o olhar para o mundo" (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 22).

Os espaços digitais foram amplamente explorados na criação de sites de **redes sociais** como *Myspace*[5], *Orkut*[6], *Twitter*[7] e *Facebook*[8]. As redes surgiram

[5] Criado em 2003, o *MySpace* é uma rede social que possibilita a criação de uma rede interativa de amigos, perfis pessoais, blogs, grupos, fotos, músicas e vídeos enviados por usuários. A rede ainda existe e pode ser acessada em: https://myspace.com/.

[6] Criado em 2004, o *Orkut* foi uma rede social filiada ao *Google*, tendo seu nome inspirado no nome do projetista chefe, Orkut Büyükkökten, engenheiro turco do *Google*. A rede social alcançou considerável sucesso no Brasil e na Índia, porém foi desativada em 2014.

[7] Criado em 2006, o *Twitter* é uma mídia social e um servidor para *microblogging*. Com uma limitação de textos de até 280 caracteres, a rede social possibilita aos usuários enviarem e receberem atualizações pessoais de outros contatos por meio do website do serviço, por SMS e por *softwares* específicos de gerenciamento. É possível acessar o *Twitter* em: https://twitter.com/

[8] Criado em 2004, o *Facebook* é a mídia social com maior alcance no mundo, atingindo em abril de 2019 a marca de 2,3 bilhões de usuários, segundo notícia do caderno de tecnologia do G1: https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2019/02/04/facebook-completa-15-anos-com-23-bilhoes-de-usuarios.ghtml. É possível acessar o Facebook em: https://www.facebook.com/.

com diferentes estéticas e ferramentas, diferenciando-se na forma de abordagem dos públicos aos quais inicialmente destinavam-se, ou nos formatos e ferramentas de interação disponíveis para uso em seus ambientes, como por exemplo, o Twitter com sua limitação de caracteres por publicação[9]. Porém todas possuem (ou possuíam como no caso do extinto *Orkut*) como características fundantes a possibilidade de conexão entre pessoas e o compartilhamento de informações por textos, imagens, vídeos ou sons.

Neste contexto de surgimento dos primeiros sites de redes sociais[10], sendo o *Myspace* a primeira rede a alcançar reconhecido sucesso e abrangência de público, o ato de acesso ao ciberespaço, segundo Santaella (2013), era condicionado a um ritual de conexão através de dispositivos físicos imóveis, dependentes de cabos, fios e telas geograficamente localizadas, tanto nos lares quanto nos ambientes profissionais.

Assim, conforme Santaella (2013), com as transformações ocorridas nas tecnologias dos aparelhos e a consequente adaptação dos espaços digitais, as redes sociais foram se moldando para dar conta do novo horizonte de interação que a mobilidade digital trouxe para seus ambientes.

Considerando este novo horizonte de interação e os estudos já elaborados a respeito desta temática, optou-se neste ponto por realizar uma contextualização das escolhas teóricas deste trabalho, dando-se ênfase para a diferença entre os conceitos **rede social** e **mídia social**. Raquel Recuero (2019), em seu artigo “Mídia social, plataforma digital, site de rede social ou rede social? Não é tudo a mesma coisa?[11]**”**, publicado no *Medium*, afirma que a noção de rede social não surgiu com a internet, pois “refere-se historicamente à abordagem estrutural de estudo dos grupos sociais” (RECUERO, 2019).

[9] No dia 7 de novembro de 2017 o *Twitter* aumentou o limite de caracteres possíveis de serem publicados em cada post. Dos originais 140 caracteres, passou para o dobro, 280, alegando que o objetivo do aumento foi permitir que os usuários pudessem se manifestar com mais facilidade, diminuindo o desafio de encaixar um pensamento em um tuíte. Ainda no mesmo ano, o *Twitter* também criou a popular ferramenta *threads* (fio), possibilitando que os usuários publicassem *tweets* em uma sequência conectada, desenvolvendo, dessa forma, assuntos com mais texto e maior complexidade.

[10] Criado em 1995, o primeiro site de rede social conhecido foi o *ClassMates.com*, sendo bastante utilizado nos EUA e no Canadá. Ainda no ano de 2002 surgiu o *Friendster*, que atingiu relativo sucesso, mas que não vingou a nível mundial devido à sua precária estrutura de servidores.

[11] Disponível em: https://medium.com/@raquelrecuero/m%C3%ADdia-social-plataforma-digital-site-de-rede-social-ou-rede-social-n%C3%A3o-%C3%A9-tudo-a-mesma-coisa-d7b54591a9ec

Dessa forma, aquilo que chamamos costumeiramente como rede social, na verdade seria um **site de rede social**, uma “ferramenta que permite que as pessoas apresentem suas redes sociais e mostrem essas estruturas” (RECUERO, 2019, s/p). Porém, conforme a autora, este conceito não dá conta de ferramentas e ambientes surgidos nos espaços *mobile*.

Assim, segundo Recuero (2019), **mídia social** é um conceito que melhor abrange a atual realidade de aplicativos e ferramentas móveis. Para Recuero (2019), mídia social é um termo que dá conta daquilo que se encontra na estrutura tradicional da *web,* como daquilo que emerge do cruzamento com ferramentas móveis, pois “não foca na estrutura que permite a comunicação (sites de rede social), nem nas *affordances*[12] em si, nem na rede que emerge dessa estrutura em si, mas na emergência da combinação desses elementos” (RECUERO, 2019, s/p).

Dessa forma, tomou-se como escolha teórica, a partir das questões levantadas por Recuero (2019), a utilização do termo **mídia social** para se referir ao *Instagram*, território de estudo desta dissertação.

Contextualizada a escolha teórica, chega-se ao ponto de apresentação do território de análise desta dissertação. Buscando oferecer uma melhor experiência de interação com a utilização de variadas ferramentas de sobreposições de camadas textuais e visuais, acrescida da possibilidade instantânea de edição de imagens e compartilhamento na internet, surge o aplicativo *Instagram*, no ano de 2010.

Disponível apenas para usuários de *Iphones* até o ano de 2012, o *Instagram* inicialmente foi apresentado como um aplicativo que oferecia a possibilidade de edição e sobreposição de filtros em fotografias para serem compartilhadas em outras mídias sociais, como o Facebook e o Twitter. Com o tempo passou a incorporar as funcionalidades de curtir e comentar fotos de amigos, transformando-se em uma mídia social baseada na produção de imagens. Tornou-se, dessa forma, rapidamente um aplicativo de sucesso,

[12] A definição de *Affordances* foi originalmente proposta pelo psicólogo James Gibson em 1977 e depois introduzido nas disciplinas de interação homem-máquina pelo livro O Design do Dia-a-Dia, de Donald Norman. É utilizada para denotar a qualidade de qualquer objeto que permite ao indivíduo identificar suas funcionalidades através de seus atributos (forma, tamanho ou peso) de maneira intuitiva e sem explicações.

alcançando a marca de 27 milhões de usuários em todo o mundo[13], despertando o interesse do Facebook, que no mês de abril do mesmo ano de 2012 realizou a compra da ascendente mídia social, em um negócio estimado pela imprensa americana em US$ 1 bilhão.

Pouco a pouco a mídia social de imagens foi se transformando em um ambiente de compartilhamento de momentos corriqueiros estetizados, influenciados pela profusão de estéticas visuais possíveis, graças ao estímulo da produção fotográfica condicionada por ferramentas de edição e inserção de filtros (disponibilizados pela própria mídia) que modificam imagens cotidianas para darem a aparência de produções artísticas, conceituais, remetendo à estilos fotográficos consagrados como os da Lomografia[14].

Com várias formas artísticas de edição sobrepostas em camadas, as fotografias do *Instagram* criam mundos de realizações e acontecimentos, apresentando uma infinidade de possibilidades de imagens editadas e sobrepostas que são expostas e arquivadas em uma proposta de nuvem imaterial de armazenamento de memórias.

Essas lembranças visuais, que se confrontam com os limites das possibilidades do real e do ubíquo, fizeram da mídia social uma multiplicadora de estéticas visuais conceituais, estimuladas através do compartilhamento de publicações no seu perfil institucional/pessoal[15] da própria rede, que sempre é atualizado com uma diversidade das belas imagens, registradas e estetizadas por diferentes usuários.

Desde imagens de animais de estimação, animais silvestres, locais remotos do planeta Terra, prédios e arquiteturas de grandes cidades ou casas isoladas em locais bucólicos, até estilos fotográficos impulsionados pela própria mídia, como o *Flat Lay*[16]*,* o *Instagram* estimula seus usuários a buscarem os melhores ângulos, os melhores momentos e as melhores companhias.

---

[13] Disponível em: http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/04/entenda-curta-historia-do-instagram-comprado-pelo-facebook.html

[14] Lomografia é um estilo fotográfico feito com uma câmera analógica Lomo, fabricada na Rússia nos anos 80. As fotos da máquina oferecem alta sensibilidade de ISO, proporcionando assim cores vibrantes e saturadas, sem a necessidade de usar flash.

[15] Disponível em: https://www.instagram.com/instagram/

[16] Técnica fotográfica na qual os objetos são alinhados em uma superfície plana e registrados de cima para baixo, buscando a valorização da composição e dos detalhes de cada peça que compõe o quadro de imagem.

Assim, a mídia social apresenta todas as condições para que o conteúdo que for compartilhado possa ser seguramente o registro de momentos de alegria, êxtase e satisfação das vidas cotidianas, impulsionado, conforme Lipovetsky e Serroy (2015), por um capitalismo artista que proporcionou o surgimento de uma sociedade e de um indivíduo transestético, independente do estetismo compartimentado e hierarquizado das estéticas antigas.

Pensando neste mundo de possibilidades de edição e compartilhamento estetizado, que se aproxima de uma realidade quase ficcional dos cotidianos dos usuários do *Instagram*, a reflexão sobre o tempo e sobre as possibilidades de alterações imagéticas com o acesso a hipermobilidade por dispositivos móveis servem de porta de entrada para a discussão que o desenvolvimento desta dissertação aborda.

O tempo para a fotografia, desde seus primórdios analógicos, estrutura-se como o limitador no registro de figuras em tomada de uma cena, pois quanto maior o tempo de exposição do obturador da câmera, mais traços são registrados, porém, menor é a nitidez da imagem. Em contrapartida, quanto menor o tempo de exposição, maior a possibilidade de "congelamento" da imagem e o registro do "instante" que se pretende memorizar.

Essa fixação do tempo em um instante, segundo Machado (2011), é na verdade o registro do transcorrer do tempo em um intervalo mínimo, porém composto por infinitos intervalos menores, que ao olho humano são composições de uma única imagem, mas que, na verdade, são registros de uma inscrição do tempo, uma evolução de objetos no transcorrer de um pequeno intervalo de tempo.

Ao transpor esse congelamento de instantes para o campo digital, muitas dúvidas se interpõem sobre o registro da imagem em *pixels*, a unidade básica de visualização de imagens em telas de computadores e dispositivos móveis. Segundo Machado (2011), ao se produzir imagens em um ambiente regido por códigos binários, organizado por linhas e cálculos de estruturas matemáticas, "pode-se, com o computador, simular a fotografia, se é isso que se quer, mas também pode-se criar mundos absolutamente irreais, mundos regidos por leis arbitrárias, até o limite da abstração total" (MACHADO, 2011, p. 210-211).

A inscrição do tempo na construção de imagens fotográficas digitais possibilita, dessa forma, uma introdução à discussão acerca das modificações,

alterações e reconstruções imagéticas desenvolvidas na atualidade com o subsídio de programas e aplicativos digitais de edição de imagens.

Conforme Machado (2011), as produções fotográficas tendem, atualmente, a configurar-se como mera matéria-prima que será digitalmente tratada e modificada posteriormente com o auxílio de algoritmos em programas ou aplicativos. "'Fotografia' agora é o nome que se dá ao resultado de um processo de edição e não à marca deixada pela luz sobre uma superfície fotossensível" (MACHADO, 2011, p. 212).

É possível pensar estas construções imagéticas desenvolvidas em um tempo de facilidade de acesso à dispositivos que registram, armazenam e possibilitam o compartilhamento instantâneo das experiências cotidianas pessoais em uma realidade virtual e ubíqua, como produções de possibilidades de compreensão do mundo sensível, real, porém, estetizadas e ressignificadas em um território digital, construído com a finalidade de compartilhar imagens, a mídia social *Instagram*.

Dessa forma, buscando investigar essas possibilidades de construção imagéticas, que se relacionam mais com idealizações e ficções do que com a realidade inscrita em um curto espaço de tempo que é revelado em superfícies planas e táteis, como era o que ocorria na fotografia analógica, esta dissertação busca compreender a forma como a dinâmica de produções narrativas pessoais[17] dos cotidianos mobiliza o interesse de usuários da mídia social *Instagram*.

Parte-se da pressuposição de que a produção de imagens em sobreposições de camadas com diferentes tipos de composições de filtros digitais, desde a modificação de tonalidades e contrastes, até a sobreposição de textos, enquetes e animações na imagem fotografada, compõem possibilidades de criações ficcionais que se articulam em mundos possíveis de construções narrativas estéticas cotidianas.

Esses mundos possíveis, se relacionam, segundo Cauquelin (2011), com as possibilidades não realizadas dos cotidianos, porém habitantes de realidades

[17] Parte-se da compreensão de que no ambiente *Instagram* todos são produtores e consumidores, configurando-se em *Prosumers*. O termo *prosumer*, criado por Alvin Tofler, em 1980, no livro A Terceira Onda, é utilizado para designar os consumidores que se tornam também produtores, com participação ativa no desenvolvimento de produtos.

alternativas em que as escolhas individuais, coletivas e de Deus[18] poderiam ser diferentes do que se vive na realidade.

Essas infinitas possibilidades de mundos, segundo Cauquelin (2011), podem ser classificadas em uma ambiguidade de existência e não existência. Apesar de serem apenas acessíveis a Deus, podem compor uma existência abstrata e conceitual. Dessa forma, "a virtualidade adentra nosso universo intelectual com os mundos possíveis de Leibniz" (CAUQUELIN, 2011, p. 59).

Considerando a mídia social *Instagram* como propulsora de experimentações visuais estetizadas em imagens-ficção que em alguma medida contrapõe a realidade sensível, a investigação deste trabalho de dissertação sobre os mundos possíveis na pós-fotografia cotidiana se justifica, pois conforme Cauquelin (2011, p. 73, grifos da autora) "pode-se dizer que a estética é a *ciência dos acessos aos mundos possíveis"*.

1.1 Fotografia em três atos

A eternização do tempo vivido sempre foi um objetivo perseguido pela humanidade em todo o percurso da história. Desde as pré-históricas pinturas rupestres encontradas em cavernas, os seres humanos sempre buscaram desenvolver uma forma de representação visual das experiências, vivências e interações com o ambiente e com a sociedade em que se vivia. Essa produção artesanal, com imagens feitas à mão, depende "fundamentalmente da habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível numa forma bi ou tridimensional" (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 157).

Muitas formas de expressões gráficas surgiram no transcorrer do tempo, tendo as expressões artísticas consagradas, como a escultura e a pintura, durante muito tempo a exclusividade da transposição das imagens vistas e memorizadas através das retinas humanas para os meios materiais.

A exclusividade, no entanto, foi quebrada quando em 1840 o francês Louis Jacques Mandé Daguerre apresentou ao mundo o Daguerreótipo[19]. A partir

[18] A teoria dos mundos possíveis possui origem no trabalho do filósofo Gottfried Wilhem Leibniz, apresentando uma argumentação com bases teológicas para justificar sua tese de que vivemos no melhor dos mundos dentre os possíveis escolhidos por Deus.

[19] O daguerreótipo, segundo Salles (2004), é um processo de produção imagética no qual uma placa metálica, polida e sensibilizada por vapores de iodo, torna-se fotossensível. Após a

daquele momento, um aparelho técnico, concebido através de estudos científicos, ofereceu à humanidade a possibilidade de registro das imagens do tempo vivido em uma superfície plana, com a presença humana[20], sem a necessidade de mediação da subjetividade e capacidade artística dos pintores.

Após a descoberta, o processo rapidamente se popularizou, muito graças à cedência de Daguerre da patente do processo ao governo francês, em troca de uma pensão vitalícia, possibilitando o acesso e uso da técnica para o domínio público. Com o transcorrer do século XIX, muitas outras técnicas foram desenvolvidas com o intuito de aperfeiçoar o processo da fixação da imagem, como por exemplo, a Colotipia[21], a Fotogravura[22] e a Platinotipia[23].

Como consequência da popularização dos processos fotográficos, surgiram discursos sobre os impactos da fotografia na concepção das produções artísticas, tanto entusiastas quanto pessimistas, sendo predominante em discussões, desde o início dos processos fotográficos no século XIX, o discurso da fotografia como um **espelho do real**, pois "quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como *a imitação mais perfeita da realidade*" (DUBOIS, 1993, p. 27, grifos do autor).

O discurso do espelho da realidade fazia sentido para um contexto histórico e social no qual se discutia o impacto de um processo mecanizado nas concepções artísticas de produção. Considerava-se impossível a imitação das capacidades subjetivas e talentos manuais de artistas, restando à fotografia o espaço de registro fiel da realidade, automatizado, apenas operacionalizado sem uma intervenção artística para sua concepção.

---

exposição em uma câmera escura, variando entre 20 e 30 minutos, a imagem é revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina.

[20] Segundo Salles (2004), o francês Joseph Nicéphore Niépce, precursor de Daguerre, foi o primeiro a conseguir um registro fotográfico, através do método denominado heliografia, que consistia na fixação da imagem através da utilização de betume da Judéia, produto usado como fixador das imagens em chapas metálicas. Porém, seu método de captação necessitava de no mínimo oito horas de exposição, fator que inviabilizava a presença humana nos registros que se utilizavam da técnica.

[21] Conforme Rolo (2013), também conhecida como 'gelanotipia' e 'fototipia', é um processo de impressão que utiliza uma placa coberta com uma gelatina fotossensível que endurece na medida da luz que recebe. Permite, dessa forma, a reprodução de originais em tom contínuo.

[22] Segundo Rolo (2013), é um processo de gravura em entalhe pelo qual uma placa de metal é revestida com um tecido de gelatina sensível à luz, sensibilizada posteriormente pelo original fotográfico e depois mergulhada em um líquido para corroer o metal e registar o grafismo.

[23] É um processo, conforme Santos (2015), de impressão fotográfica que utiliza em seu desenvolvimento a platina para revelação das imagens, usando oxalato de ferro como material sensível, que após a exposição reduzia o sal de platina a um depósito metálico, tornando-o visível. Foi patenteado em 1873 por William Willis.

Alguns discursos entusiastas do século XIX consideravam o surgimento da fotografia um processo de libertação da arte pela fotografia, pois retirava dos artistas a imposição da responsabilidade de retratar a realidade em suas obras, adaptando-se melhor do que a pintura para a reprodução mimética do mundo. Dessa forma, “a fotografia vê-se rapidamente designada como aquilo que deverá a partir de então se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias até aqui exercidas pela arte pictural” (DUBOIS, 1993, p. 30).

Nesse contexto, segundo Dubois (1993), é interessante ressaltar o reflexo da contraposição ao discurso que relegava aos fotógrafos o lugar de simples operadores de equipamentos, situação que proporcionou o surgimento, no final do século XIX, de um movimento fundado por fotógrafos e denominado pictorialista. Porém os pictorialistas acabam por tratar a fotografia como uma pintura, utilizando-se de manipulações e “inúmeras intervenções posteriores sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis, instrumentos e vários produtos” (DUBOIS, 1993, p. 33).

Após o impacto do surgimento das máquinas fotográficas no século XIX e os desdobramentos, tanto da aplicação prática quanto dos discursos sobre a fotografia, as concepções teóricas a respeito do uso e fazer fotográfico novamente sofreram mudanças a partir da entrada do século XX. Segundo Dubois (2013), passou-se a prevalecer a concepção da fotografia como **transformação do real**.

Surgem, a partir da nova concepção, textos teóricos que contrapõem o “discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.)” (DUBOIS, 1993, p. 37).

Com esta nova abordagem, muitos pontos são levantados em contraposição a ideia de espelho da realidade. Desde aspectos técnicos como ângulos, distância do objeto fotografado, enquadramentos e ausência de tridimensionalidade, até aspectos ideológicos, apoiados na constatação de que “a câmara escura não é neutra e inocente, mas que a concepção de espaço que ela implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista” (DUBOIS, 1993, p. 39).

Considera-se, a partir desta perspectiva, que todos os modos de enquadramento, seleção de objetos e ambientes fotografados seguem um

padrão estético de proporções e alinhamentos já estabelecidos desde o século XIV, com o renascimento cultural. Dessa forma é possível a compreensão de que “a caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, 1993, p. 41).

Compreendidos os fatores já descritos sobre a não neutralidade da câmera fotográfica, ainda há, segundo Dubois (1993), propósitos que podem ser determinados pelo uso antropológico das fotos, pois a apreensão do significado daquilo que é apresentado na imagem se determina por valores culturais, necessitando, para sua compreensão, um aprendizado prévio dos códigos para sua leitura.

Após esta segunda compreensão teórica da fotografia, surge segundo Dubois (1993), a partir dos estudos semióticos de Charles Sanders Peirce e Roland Barthes, uma nova teorização que passa a compreender a fotografia como **traço de um real**. Estas teorias consideram a produção fotográfica “como procedente da ordem do índice (representação por contiguidade física do signo com seu referente)” (DUBOIS, 1993, p. 45).

A partir dessa nova concepção, compreende-se a fotografia em um processo de evolução das visões teóricas anteriores, traçando-se um percurso que passa “pela fase negativa de desconstrução do efeito do real e da mimese para poder recolocar finalmente, *positivamente, mas de outra forma*, a questão da pregnância do real na fotografia” (DUBOIS, 1993, p. 45, grifos do autor).

Assim, supera-se também a fase de produção de discursos críticos da ideologia contida na fotografia para então “voltar a questão do realismo referencial sem a obsessão de se cair no ardil do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo” (DUBOIS, 1993, p. 45-46).

Dubois (1993) aponta que este princípio do traço apenas marca um *momento* no conjunto do processo de produção fotográfica. Existem, nesse contexto, formas culturais, codificadas, que implicam e dependem de escolhas e decisões humanas. Há uma série de códigos de escolha que precedem (o *antes*) e sucedem (o *depois*) do momento do ato fotográfico, sendo dessa forma “somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição

propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma "mensagem sem código") (DUBOIS, 1993, p. 51).

Resumidamente, a proposição teórica da fotografia como traço de realidade está ancorada na concepção de que não há como separar a imagem foto da sua experiência referencial, pois a “sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 1993, p. 53, grifos do autor).

Nessa abordagem de retomada histórica em um panorama dos momentos teóricos de compreensão da fotografia, baseados na obra *O ato fotográfico,* de Philippe Dubois, dividiu-se, conforme a proposição do autor, em três momentos a produção epistemológica da fotografia: a fotografia como um **espelho do real** (discurso da mimese); a fotografia como **transformação do real** (o discurso do código e da desconstrução); a fotografia como **traço de um real** (o discurso do índice e da referência).

Porém, publicada originalmente no ano de 1984, a obra de Dubois foi escrita em um momento analógico das produções fotográficas, estando ainda distante temporalmente das mudanças tecnológicas advindas da fotografia digital e da hipermobilidade.

Considerando-se o atual contexto midiático de convergência, “palavra que define mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura” (JENKINS, 2009, p. 377), e as mudanças tecnológicas geradas pelo advento da fotografia digital, muitas questões acerca dos usos, formatos, aparelhos e tempo de espera para a obtenção da imagem registrada foram colocados em tensionamento.

Dessa forma, a **pós-fotografia**, conceito descrito por Dubois (2017) e chave componente do título deste trabalho, será apresentada e trabalhada com profundidade no capítulo 2. Por ora, neste momento de introdução, resguardamo-nos apenas em apontar que todas as discussões teóricas descritas neste tópico foram base de compreensões ontológicas e epistemológicas do fazer fotográfico analógico, condição de produção profundamente alterada pela chegada daquilo que Dubois (2017) denomina **virada digital**.

No próximo subtópico, abordaremos a conexão possível de se estabelecer entre os campos da Fotografia, da Comunicação e dos estudos acerca das Indústrias Criativas.

1.2 Fotografia, Comunicação e Indústria Criativa

Após este contexto de panorama histórico das produções teóricas sobre a fotografia e o surgimento do que atualmente denomina-se pós-fotografia, pretende-se neste trabalho abordar a forma como a investigação da pós-fotografia pode se relacionar com a comunicação e com as indústrias criativas, área de concentração do mestrado em que esta dissertação está vinculada.

Em um primeiro momento, é importante ressaltar que a fotografia possui uma relação intrínseca, a partir de seu surgimento, com a popularização dos meios de comunicação impressos, pois “com ela, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, aí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva” (BENJAMIN, 1975, p. 12).

Muitos dos relatos de eventos históricos, como guerras e revoluções passaram pelas narrativas produzidas imageticamente pelo fotojornalismo. Não só eventos históricos, como acontecimentos rotineiros nos cotidianos das cidades, após o surgimento da fotografia, sempre foram apoiados na produção fotográfica através do discurso do espelho de realidade.

Ao final do século XIX e início do século XX, segundo Benjamin (1975), havia um esforço de desenvolvimento dos meios de reprodução para darem conta da demanda cada vez maior de conteúdos que pudessem apresentar textos e ilustrações, como também uma busca por resolver o problema da inserção do som no cinema. Para Valéry (1931, *apud* BENJAMIN, 1975, p. 12) “Tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para nossas casas, [...], assim seremos alimentados por imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal”.

Para Benjamin (1975), as técnicas de reprodução surgidas a partir do século XX atingiram um nível capaz de modificar os meios de influência que eram antes restritos ao campo das artes, se impondo, de certa forma, como novos formatos de arte.

Sabe-se que a fotografia foi também utilizada em associação à diversos tipos de discursos, além do jornalismo. Desde o suporte a ideologias políticas, até a sustentação do discurso persuasivo, sedutor, projetivo da imagem, utilizado em propagandas impressas em jornais e revistas.

Com a reprodução técnica, segundo Benjamin (1975) a fotografia possibilitou a fuga da discussão sobre a autenticidade de obras de arte, possibilitando uma independência da captura original, pois já podia ser reproduzida fielmente, e um alcance além das limitações do olho humano, cabendo tal capacidade de aproximação ou afastamento apenas aos dispositivos óticos das lentes fotográficas.

A liberação da arte pela fotografia, com a associação da última com os processos impressos de reprodutibilidade, foi um dos motivos que levaram Walter Benjamin (1975) a questionar os efeitos da reprodução técnica sobre as produções artísticas e sobre aquilo que o autor denomina **aura**.

Conceito relacionado com a tradição, para Benjamin (1975) a aura é aquilo que confere unicidade à uma obra de arte, algo que remete à sua origem, a tradição evocada pela herança cultural das quais as obras são derivadas. A aura, dessa forma, pode ser compreendida como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1975, p. 15).

Aqueles objetos que passaram a ser impressos em jornais ilustrados, segundo Benjamin (1975), são indiscutivelmente diferentes do que é uma imagem. “A imagem associa de modo bem estreito as duas feições da obra de arte: sua unidade e a duração; ao passo que a foto da atualidade, as duas feições opostas: aquelas de uma realidade fugidia e que se pode reproduzir indefinidamente” (BENJAMIN, 1975, p. 15).

A partir da possibilidade, segundo Benjamin (1975), criada pelo surgimento dos instrumentos técnicos, as obras de arte passam a não mais possuírem relevância pelo seu valor de culto, mas sim, tomadas como relevantes pelo seu valor de exibição. “Com a fotografia, o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para segundo plano “BENJAMIN, 1975, p. 19).

Para Benjamin (1975), a fotografia possibilitou a reprodutibilidade da imagem em grandes escalas, proporcionando sua associação a discursos diferentes daquele planejado por seus autores. Dessa forma, utilizando como

exemplo os trabalhos pioneiros do fotógrafo Eugène Atget, que fotografava os *clichés* das ruas vazias de Paris por volta de 1900, suscitando uma busca por indícios de leitura da imagem, afirma que os jornais ilustrados passaram a se utilizar dessa técnica como indicadores de itinerários.

Assim, “com esse gênero de fotos, a legenda tornou-se, pela primeira vez, necessária. E tais legendas detêm, evidentemente, um caráter bem diverso do título de um quadro” (BENJAMIN, 1975, p. 19).

Não é intenção deste trabalho aprofundar a discussão acerca da crítica de Benjamin (1975) aos efeitos da reprodutibilidade técnica sobre as obras de arte, culminando naquilo que é o cerne de seu trabalho sobre a perda da aura dos objetos artísticos devido a técnicas de reprodução em massa, como a fotografia ou o cinema.

No entanto, é importante considerar que seu trabalho possui relevância até os dias atuais, pois o discurso de credibilidade da imagem, através do espelho da realidade não configura mais a única forma de ancoragem da fotografia, existindo, além dos discursos de transformação da realidade e de traço de realidade, já apresentados conforme o trabalho de Dubois (1993), outras possibilidades de discursos imagéticos que podem ser investigados, no caso particular deste trabalho, na mídia social *Instagram*.

Dessa forma, o estabelecimento da relação entre fotografia e comunicação pode ser pensado, além de sua inicial relação de transferência de credibilidade, em formatos de discurso com aspecto sedutor, projetivo. Como exemplo pode-se considerar o emprego da fotografia no desenvolvimento de materiais publicitários como: o uso de fotografias para propagandas testemunhais, com artistas consagrados recomendando o uso de determinado produto; o emprego da fotografia em fotomontagens, com manipulações que se utilizavam de colagens e técnicas analógicas de edição de imagens; fotografias para propagandas com conteúdos de crítica social, como nos trabalhos do famoso fotógrafo *Oliviero Toscani* para a marca de roupas italiana *Benetton*; fotografias digitais empregadas como subsídio para a manipulação e montagem de imagens computadorizadas, servindo de subsídio imagético para construção de discursos persuasivos de venda ancorados em imagens idealizadas da realidade.

Além do discurso de credibilidade e do discurso persuasivo, ainda pode-se pensar a fotografia como uma área que possui diversas entradas de contato com a produção de conteúdos para os meios de comunicação, estando ela presente não apenas nas mídias impressas, como jornais, revistas, cartazes e outdoors, como também em ambientes digitais, como sites, blogues, portais de notícias e mídias sociais, ora alternando-se como subsídio de credibilidade aos assuntos abordados, ora ilustrando conteúdos publicitários ou de relações públicas.

Assim, o interesse na investigação da teoria da pós-fotografia, a partir de sua utilização para a compreensão da produção de imagens na mídia social *Instagram* pode ser ampliado, ancorando-se em Benjamin (1993), em uma relação do sujeito com a tecnologia, considerando-se que a tecnologia não é mais restrita a determinados espaços e classes, mas como uma forma criativa de apropriação da reprodução tecnológica contemporânea.

Compreendendo o surgimento da fotografia como resultado das mudanças tecnológicas da virada do século XIX, é possível entender a sua relação com as produções industriais. Muitas inovações tecnológicas surgiram nessa época, como o telégrafo, o telefone, a expansão das estradas de ferro etc. Todas essas emergentes tecnologias proporcionaram mudanças de comportamentos sociais, promovendo alterações na relação humana com o tempo e com a mobilidade espacial.

Apesar de ser um processo eminentemente técnico, exigindo do fotógrafo o conhecimento de abertura de lente, tempo de exposição da imagem e uso mais adequado conforme a iluminação do ambiente da sensibilidade de ISO[24], a fotografia também possui como característica o uso da criatividade para sua produção. Envolvendo, desde seu surgimento, os campos da produção técnica e da arte, a fotografia sempre demandou algum modo de criatividade do fotógrafo que dispunha seus olhos por trás da lente.

Dessa forma, além da capacidade técnica necessária para a realização do registro fotográfico ao manusear o equipamento, também a criatividade

[24] Termo usado para se referir à sensibilidade de superfícies fotossensíveis utilizadas na fotografia (filme fotográfico ou sensor de imagem). O índice de exposição ou de sensibilidade do filme segue uma escala do padrão ISO que agrupa as escalas ASA (Estados Unidos) e DIN (Alemanha).

exerce fator fundamental na produção de imagens fotográficas. E nesse sentido, pode-se pensar a fotografia não apenas como decorrência de um processo mecanizado, algo que a caracteriza como um processo vinculado às produções da era industrial, mas também como decorrência de uma sociedade ávida por imagens que, além de apresentarem um traço de realidade, poderiam transparecer em suas imagens a sensibilidade criativa dos olhos que decidiam o momento exato para a tomada da inscrição do tempo na superfície do papel.

Entendendo-se, dessa forma, que a fotografia possui uma relação próxima aos processos industriais desde o seu surgimento, tendo também a criatividade um papel fundamental na emergência da imagem fotográfica, é possível aproximar e descrever a compreensão da fotografia na contemporaneidade enquanto pertencente a categorias elencadas como parte das classificações das Indústrias Criativas.

Surgido como conceito na Austrália na década de 1990, mas tomando proporções maiores nas produções realizadas na Inglaterra, o termo **Indústrias Criativas,** segundo Bendassoli *et al* (2009), foi impulsionado a partir de atividades que visavam realizar modificações no foco das produções da economia inglesa, passando-se de uma economia baseada na produção de massa laboral, para uma economia com bases em atividades intelectuais, artísticas e mentais.

A emergência das Indústrias Criativas pode ser associada a um processo conhecido como virada cultural, resultado de mudanças de valores sociais, podendo ser descrito como uma "combinação de dois fenômenos simultâneos: a emergência da sociedade do conhecimento e a transição de valores materialistas para valores pós-materialistas" (BENDASSOLI *et al*, 2009, p.11)

Dessa forma, segundo Bendassoli *et al* (2009), as Indústrias Criativas podem ser conceituadas através da identificação de quatro componentes: criatividade como elemento central; cultura compreendida na forma de objetos culturais; conversão de objetos culturais em propriedade intelectual; convergência entre artes, negócios e tecnologia.

Considerando-se a proposta deste trabalho de dissertação, de investigação da pós-fotografia e seus efeitos nas produções imagéticas na sociedade contemporânea, torna-se interessante apresentar uma das definições sobre Indústrias Criativas propostas pela Conferência das Nações Unidas sobre

o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD)[25], a qual aponta que elas: “posicionam-se no cruzamento entre os setores artísticos, de serviços e industriais” (UNCTAD, 2010, p.38).

A escolha em seguir as proposições do modelo da UNCTAD (2010) de classificação das Indústrias Criativas ocorreu devido ao fato dele ser resultado de um processo de compreensão deste emergente setor por um órgão mundial que exerce influência nas políticas públicas de cultura em diversos países.

Dessa forma, o cruzamento de setores na identificação de produções artísticas e intelectuais que podem gerar valor econômico é um ponto interessante a ser considerado, pois conforme a classificação apresentada pela UNCTAD, “as indústrias criativas compõem quatro grandes grupos, divididos de acordo com suas características distintas. Esses grupos, que são chamados de patrimônio, artes, mídia e criações funcionais” (UNCTAD, 2010, p. 8).

A fotografia, conforme a classificação proposta pela UNCTAD (2010), localiza-se no setor das **Artes**, em um subgrupo denominado **Artes visuais**, juntamente com expressões artísticas como pintura, escultura e antiguidades.

No entanto, esta classificação da UNCTAD (2010) é baseada na fotografia como objeto artístico de suporte físico, material, com uma superfície impressa estabelecida nos parâmetros daquilo que hoje é conhecido como fotografia analógica.

Ao analisarmos ainda no quadro de setores definidos pela UNCTAD (anexo I), percebemos que também há um setor específico, denominado **Novas mídias**, que abrange *softwares*, videogames e conteúdo digital criativo. Dessa forma, sendo o *Instagram* decorrente de produções criativas em uma realidade hipermóvel de acesso ao ciberespaço, é possível identificá-lo nesse setor como um **conteúdo digital criativo**. Porém, apesar da fotografia ser classificada no setor das Artes visuais e o *Instagram* ser uma mídia social que pode ser classificada no setor de Novas mídias, acredita-se que esta classificação possivelmente não dá conta da quantidade de utilizações das manifestações visuais que as ferramentas digitais proporcionam.

[25] Conforme o Relatório da UNCTAD (2010), existem outros modelos de classificações das Indústrias Criativas: Modelo do Departamento de Cultura, Mídia e Esportes (DCMS) do Reino Unido; Modelo de textos simbólicos; Modelo dos círculos concêntricos; Modelo de direitos autorais da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI).

A utilização de mídias sociais, como o *Instagram*, e não apenas o desenvolvimento técnico de aplicativos ou mídias sociais, pode também ser associada a outros setores (além das **Novas Mídias**), podendo, em alguma medida, ocorrer em todos os setores da classificação das Indústrias Criativas desenvolvido pela UNCTAD (2010).

Pode-se pensar que o trabalho criativo, em sua multiplicidade de manifestações, está em constante mutabilidade, e que as atividades laborais, que possuem como insumo básico a criatividade, se adequam às realidades tecnológicas do seu tempo.

Ao constatar que a classificação da UNCTAD (2010) separa as atividades das Indústrias Criativas em quatro grandes grupos (**Patrimônio, Artes, Mídia** e **Criações funcionais**) e que destes grupos, as **Novas mídias** são consideradas como pertencentes ao grupo das **Criações funcionais**, que "constitui indústrias mais impulsionadas pela demanda e voltadas à prestação de serviços, com a criação de produtos e serviços que possuam fins funcionais" (UNCTAD, 2010, p. 8) percebe-se uma lacuna teórica, pois mídias sociais como o *Instagram*[26] são funcionais a partir de uma concepção que leva em conta apenas o seu desenvolvimento, na programação técnica de sua criação e inserção no ciberespaço, que obviamente requerem também da criatividade para sua concepção.

Considerando-se que há ainda o setor de **Mídia**, que conforme descrito pela UNCTAD (2010, p. 8) "abrange dois subgrupos de mídia que produzem conteúdo criativo com o objetivo de estabelecer comunicação com grandes públicos ("novas mídias" recebem uma classificação separada)", e que a gama atual de possibilidades de utilização do *Instagram* como uma mídia social de alcance planetário, que se relaciona com todos os outros setores das indústrias criativas como uma "mídia digital", vai além de aplicações funcionais, entende-se que não se pode apenas considerá-lo como uma criação funcional.

Cabe, então, questionar em que medida a separação entre **Mídia** e **Novas Mídias** se faz pertinente, pois se levarmos em conta apenas o desenvolvimento laboral dos setores, há uma oposição clara entre aquilo que é das áreas

[26] Ressalva-se o fato de que o relatório da UNCTAD (2010) foi produzido antes da primeira versão do então aplicativo *Instagram*, o qual passou a se configurar como uma mídia social após a aquisição realizada pelo Facebook.

tradicionais, analógicas, e as áreas tecnológicas digitais, que na classificação da UNCTAD (2010) são consideras apenas criações que cumprem uma “função”.

Porém, ao se pesar a atividade criativa e as possibilidades de funções exercidas pela mídia social *Instagram*, que baseia-se, desde sua concepção, nas produções imagéticas compartilhadas com e por seu intermédio, buscando identificar nesse conjunto o lugar da pós-fotografia na classificação das Indústrias Criativas, a lacuna percebida fica ainda mais clara, pois a pós-fotografia não se encaixa apenas como arte, podendo ser além de arte, uma mídia, um patrimônio (talvez imaterial) e uma criação funcional.

Compreendendo-se, dessa forma, que no contemporâneo as produções pós-fotográficas pessoais e profissionais coexistem nos espaços ubíquos e hipermóveis, podemos propor uma análise de compreensão desta dissertação como um olhar sobre o cruzamento entre setores distintos das Indústrias Criativas.

Partindo-se, então, do pressuposto que a **Pós-fotografia**, identificada neste trabalho como uma manifestação cultural imagética que ocorre na mídia social *Instagram*, propõem-se que ela pode ser localizada no cruzamento entre a grande área de **Mídia,** e a subárea de **Novas mídias**, pertencente à área das **Criações funcionais**, conforme a classificação da UNCTAD (2010).

Assume-se, no entanto, que este arranjo proposto ainda é precário, pois a classificação desenvolvida pela UNCTAD (2010) não dá conta da diversidade de aspectos que envolvem a criatividade empenhada no desenvolvimento de aplicativos digitais, tampouco dos usos criativos, para fins pessoais ou comerciais, que as produções visuais que se desenvolvem nessa mídia social podem abarcar.

Como o foco do trabalho não está especificamente no desenvolvimento de um novo olhar sobre a classificação da UNCTAD (2010), toma-se por base esta compreensão para entender a mídia social *Instagram* no âmbito do campo de estudos das Indústrias Criativas, alinhando-se com as intenções de pesquisa desenvolvidas para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria Criativa (PPGCIC).

Dessa forma, para compreender os usos das imagens nesse contexto de hipermobilidade, após a contextualização do espaço ocupado pela Fotografia nos campos de estudo da Comunicação e da Indústria Criativa, reitera-se aqui

que foi escolhido o aplicativo *Instagram* como mídia social na qual se estabelecem as relações sociais imagéticas de forma ubíqua. A partir dessa compreensão, entende-se possível aproximar a discussão teórica da dissertação da realidade empírica de usos possíveis, tanto amadores quanto profissionais, da pós-fotografia e da mídia social *Instagram*.

Assim, propõem-se que os conteúdos culturais imagéticos no *Instagram* são passíveis de serem convertidos em produtos que geram valor a partir de propriedades intelectuais, oferecendo oportunidades de movimentação econômica através de serviços criativos possibilitados pela convergência entre artes, mídia, negócios e tecnologia.

1.3 Problema

Retomando-se os pontos já levantados como propostas deste trabalho e compreendendo-os como possibilidades de questões a serem abordadas para a construção do problema de pesquisa, apresenta-se a seguinte sequência de considerações para a formulação da questão problema:

- Considerando-se a pós-fotografia como um processo ainda em construção de suas bases teóricas, estando inserida na realidade, conforme proposto por Dubois (2017), de uma virada digital na qual a influência dos aparatos eletrônicos e das mídias digitais modificaram a relação de produção, pós-produção e consumo das imagens;
- Considerando-se a relação de influência da condição ubíqua da contemporaneidade, na qual o fazer fotográfico se defronta com a instantaneidade de captação, edição e compartilhamento das imagens do cotidiano, tornando possível a circulação imagética das vivências reais através de fotografias que possuem traços da realidade vivida, mas que também são carregadas de alterações pós-produzidas e estetizadas, resultando em mundos possíveis;
- Considerando-se o *Instagram* como uma mídia social surgida da convergência das possibilidades de conexões sociais mediadas por dispositivos e ambientes digitais móveis, que ligam pessoas e

> lugares geograficamente distantes de forma instantânea, possibilitando assim a ubiquidade da vida real e digital através do estímulo ao compartilhamento e circulação de imagens carregadas de sínteses estéticas, com mesclas de realidade e ficção.

Chega-se então à formulação da pergunta à qual este trabalho busca responder: **de que modo se expressam as produções pós-fotográficas cotidianas potencializadas pela criação de imagens-ficção compartilhadas como mundos possíveis na mídia social *Instagram*?**

1.4 Objetivos

Para trazer luz a possíveis respostas ao problema de pesquisa, têm-se como etapa a definição do **objetivo geral** e dos **objetivos específicos**.

Objetivo geral:

Identificar de que modo se expressam as produções pós-fotográficas cotidianas potencializadas pela criação de imagens-ficção compartilhadas como mundos possíveis na mídia social *Instagram* analisando duas (2) *hashtags* e dois (2) perfis: #*nofilter*, #*shootermag*, @prisma e @VSCO.

Objetivos específicos:

- Compreender o uso da fotografia instantânea e sua circulação à luz da teoria dos mundos possíveis nas fotografias cotidianas compartilhadas no *Instagram*;
- Descrever como a produção de imagens em sobreposições de camadas com diferentes composições e filtros digitais possibilitam criações ficcionais que se articulam em mundos possíveis de narrativas cotidianas;
- Propor categorias possíveis na produção pós-fotográfica em contexto de hipermobilidade e acesso instantâneo ao ciberespaço.

1.5 Justificativa

A proposta de estudo deste trabalho considera as transformações provenientes da mobilidade digital, com o acesso à internet móvel em aparelhos celulares, propulsoras de uma modalidade nova de apropriações e utilizações das câmeras fotográficas dos *smartphones*. Este acesso à rede e a possibilidade de compartilhamento instantâneo de imagens na mídia social *Instagram* servem de estímulo aos usuários construírem idealizações de seus cotidianos com o uso de filtros e variadas ferramentas de edição.

Dessa forma, considerando-se que a construção de mundos possíveis se dá através de idealizações ficcionais, por meio de alternativas viáveis de reprodução da realidade, a pesquisa se justifica na perspectiva de aproximação dos estudos sobre a fotografia contemporânea, em sua função da circulação, com a teoria literária dos mundos possíveis, baseada no trabalho de Lubomir Dolezel (1997) e inspirada no conceito do filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz, de que vivemos no melhor dos mundos possíveis.

Também se justifica como reflexão crítica sobre as práticas sociais e culturais em tempos de mobilidade, pois colabora para a compreensão do funcionamento da mídia social *Instagram* e o modo como a utilização estabelecida pondera os usos da imagem-ficção.

Além de uma reflexão crítica, o trabalho pode também corroborar para a reflexão teórico-prática das possíveis contribuições do estudo na atuação profissional na área fotográfica e na gestão da comunicação em aplicativos móveis, pois a pós-fotografia, enquanto indústria criativa que permeia realidades de atuações profissionais ubíquas, é um assunto com potencial de despertar o interesse de profissionais da fotografia, da comunicação e do marketing digital, podendo ser temática abordada em eventos de tecnologia digital.

Outro ponto que corrobora como justificativa para o desenvolvimento da temática abordada nesta dissertação é o Projeto de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação (PD&I) produzido por este mestrando para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria Criativa (PPGCIC) da Unipampa nos dois primeiros semestres do programa de mestrado.

Para ingressar como aluno regular no PPGCIC, além de realizar a prova escrita, é exigido dos candidatos(a) que seja elaborado um pré-projeto de PD&I.

Ao ser aprovado(a) no programa, o(a) aluno(a) do mestrado deve desenvolver, no primeiro semestre, o planejamento e as bases teóricas do PD&I. No segundo semestre o projeto é executado enquanto produto ou processo, estando ele alinhado com a linha de pesquisa correspondente à sua seleção no ingresso: Comunicação Como Indústria Criativa ou Comunicação Para Indústria Criativa.

O projeto de PD&I desenvolvido por este mestrando, alinhado com a linha de pesquisa Comunicação Como Indústria Criativa, chama-se: **PROJETO #VIUNIPAMPA - Vistas Únicas do Pampa no *Instagram*[27]**. A motivação de desenvolvimento do projeto surgiu devido ao fato deste mestrando ser um servidor da Unipampa, ocupando o cargo de Publicitário na Assessoria de Comunicação Social (ACS) da instituição.

A partir das vivências laborais e do consequente reconhecimento de algumas dificuldades relacionadas às produções imagéticas na Unipampa, uma instituição de ensino superior pública que possui 10 Campi, a proposta do *#viunipampa* foi o desenvolvimento de um banco de imagens das unidades da instituição através do compartilhamento colaborativo de fotografias registradas pelos usuários do *Instagram* que se relacionam com a universidade, sendo eles discentes, docentes, técnicos ou integrantes da comunidade externa.

Frente ao compartilhamento, pré-existente ao desenvolvimento do projeto, de imagens cotidianas da Unipampa através do aplicativo *Instagram*, indexadas espontaneamente com a *hashtag #unipampa*[28] e a possibilidade de reunir estas imagens em um local único, o projeto *#viunipampa* propôs o desenvolvimento de um banco de imagens que demonstrasse a expressão e representação da vida universitária.

A conexão do projeto com o conceito de indústrias criativas está na sua configuração como uma atividade que se propõe a utilizar da criatividade e de produções artísticas e intelectuais para o seu desenvolvimento, pois conforme afirma Jambeiro (2012, p. 180), “o termo indústrias criativas está imbricado tanto ao conceito de criatividade como insumo básico de produção, quanto ao de geração de propriedade intelectual”.

Como resultado, o projeto apresentou:

[27] Disponível em: https://sites.unipampa.edu.br/viunipampa
[28] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/unipampa/

- 618 publicações marcadas com a *hashtag #viunipampa*[29] (até o dia 29/04/2019);
- 422 fotos aptas a comporem o banco de imagens (58 Alegrete, 26 Bagé, 30 Caçapava do Sul, 39 Dom Pedrito, 24 Itaqui, 10 Jaguarão, 58 Santana do Livramento, 106 São Borja, 15 São Gabriel, 54 Uruguaiana, 2 Reitoria);
- 765 seguidores no perfil do projeto no *Instagram*[30] (até o dia 29/04/2019);

Um ponto importante é que o resultado do desenvolvimento deste projeto servirá de subsídio para a Assessoria de Comunicação Social (ACS) da Unipampa na divulgação das atividades acadêmicas da universidade, utilizando-se do banco de imagens para potencializar a atuação da comunicação estratégica da instituição.

Outro ponto pertinente do projeto é a sua preocupação com a propriedade intelectual das imagens. Além da citação da autoria nas imagens coletadas para o banco, há o pedido de que a autoria da imagem sempre seja citada caso uma imagem pertencente ao banco seja utilizada, tanto pela ACS da Unipampa, quanto por usuários da rede que acessarem o banco de imagens.

Ao identificar a participação e o retorno de imagens de usuários do *Instagram* de diferentes grupos que se relacionam com a Unipampa, e a boa aceitação da proposta do projeto, foram identificadas recorrências de construções imagéticas, ocorrendo repetições de temáticas e de locais.

Havia a intenção de um direcionamento de tipos de imagens buscadas pela curadoria do projeto, dando-se ênfase às imagens do cotidiano, de paisagens e de locais que se relacionam com as vivências dos atores sociais que circulam pelos Campi da instituição.

Porém, o retorno da indexação da *hashtag* do projeto foi além da imagens buscadas, sendo tagueadas diversas temáticas, como fotos de animais que circulam pelos Campi, locais turísticos e reconhecidos das cidades em que há unidades da Unipampa, eventos da instituição, eventos nos quais discentes e docentes participam em outras universidades e muitas imagens com a temática do pôr do sol, um tema identificado como espontâneo e recorrente antes mesmo

[29] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/viunipampa/
[30] Disponível em: https://www.instagram.com/viunipampa/

do desenvolvimento do projeto na hashtag *#unipampa*, e por esse motivo utilizado na construção da identidade visual do *#viunipampa*[31].

Dessa forma, o desenvolvimento do projeto *#viunipampa* para o P&I do Mestrado Profissional em Comunicação e Indústria Criativa possui uma relação de subsídio para a construção dos objetivos de pesquisa e das bases teóricas desta dissertação.

As imagens obtidas com a produção do *#viunipampa* retornaram em composições imagéticas das mais diversas, com visões bastante particulares de cada ator social que se relaciona com a instituição e atua no território do *Instagram*, demonstrando as possibilidades de composições possíveis de seus mundos de relações com a Unipampa.

Com essa diversidade de apreensões visuais da universidade, a questão das possibilidades de construções ficcionais estetizadas despertou a atenção deste pesquisador, fazendo com que se questionasse até que ponto as modificações técnicas dos filtros do *Instagram* e dos programas de edição de imagens dos aparelhos móveis interferem na realidade da imagem compartilhada na mídia social.

Reunindo-se essa constatação, oriunda dos resultados do projeto, com os questionamentos levantados por Dubois (2017), de que a influência da virada digital é decisiva para a mudança do paradigma fotográfico do traço de realidade das produções analógicas, para o aquilo que se denomina paradigma pós-fotográfico, pode-se compreender que o campo fotográfico possui uma relação direta com a atuação de profissionais que trabalham em Indústrias Criativas, em especial com a produção e ressignificação de imagens fotográficas digitais.

Em contraponto à proposta de Dubois (2017), Machado (2011) considera que as imagens geradas por computadores, construídas digitalmente, são algo aproximado à simulação matemática idealizada pelos cânones renascentistas do século XV. Assim, compreende a imagem digital como, de certa forma, herdeira do princípio da mimética fotográfica, porém, desencarnada, ou seja, sem um vínculo ou "traço" de realidade física da paisagem registrada por lentes objetivas. "O realismo praticado na era da informática é um realismo essencialmente

[31] Disponível em: https://sites.unipampa.edu.br/viunipampa/files/2018/12/miv_viunipampa.pdf

conceitual, elaborado com base em modelos matemáticos e não dados físicos arrancados da realidade" (MACHADO, 2011, p. 210).

Em consonância com à proposta de Dubois (2017), NÖTH e SANTAELLA (1998) consideram a mudança radical dos modos de produção da imagem surgidos a partir daquilo que denomina infografia, ou imagens sintéticas, como características marcantes do que pode ser chamado de paradigma pós-fotográfico[32]. Com esta mudança para um novo dispositivo técnico, desenvolvidos sob lógicas matemáticas de simulação da realidade por algoritmos e matrizes numéricas, "a distribuição dos papéis semióticos desempenhados pelas três modalidades sígnicas – símbolo, índice e ícone – parece se apresentar em equilíbrio perfeito na infografia" (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 167).

Desse modo, justifica-se o desenvolvimento de uma dissertação que aborde conceitualmente a investigação de mundos possíveis na pós-fotografia, buscando apresentar indícios de construções de imagens-ficção em uma mídia social surgida em um contexto convergente de dispositivos técnicos que redundam em uma vivência real e virtual de forma ubíqua, representada por idealizações imagéticas estetizadas que circulam no seu território.

Ainda como processo de apresentação de justificativas para dar suporte ao desenvolvimento deste trabalho de dissertação, realizou-se como processo de pesquisa exploratória para a composição do estado da arte a busca dos termos descritos como palavras-chave do trabalho em duas plataformas: a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)[33] do Instituto Brasileiro de Informação de Ciência e Tecnologia (IBICT) e o Google Acadêmico[34].

Dessa forma, os termos pesquisados foram: **pós-fotografia; mundos possíveis; imagem-ficção; *Instagram***. Para o termo 'pós-fotografia', foram encontrados cinco (5) trabalhos relacionados no BDTD e 205 resultados no

[32] Em uma revisão dos conceitos apresentados no texto "Os três paradigmas da imagem", escrito em parceria com Winfried Nöth, Santaella (2013) afirma ser equivocado usar a nomenclatura "pós-fotográfica" para o panorama atual das imagens, apresentando o conceito de **Quarto paradigma da Imagem**. "Portanto, o que as novas condições e regimes atuais me levaram a postular é o quarto paradigma da imagem, um paradigma radicalmente híbrido" (SANTAELLA, 2013, p. 151-152).
[33] Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/
[34] Disponível em: https://scholar.google.com.br/

Google Acadêmico; para o termo ‘mundos possíveis’, foram encontrados 2.178 trabalhos no BDTD e 110.000 resultados no Google Acadêmico; para o termo ‘imagem-ficção’, foi encontrada uma (1) dissertação no BDTD e 96 resultados no Google Acadêmico; e para o termo ‘*Instagram*’ foram localizados 129 trabalhos no BDTD e 23.000 resultados no Google Acadêmico.

Considerando-se o volume de trabalhos apresentados como resultado dos termos pesquisados no Google Acadêmico e o fato da ferramenta de busca apresentar tanto teses e dissertações como também artigos, escolheu-se selecionar somente as teses e dissertações apresentadas como resultado de busca dos termos no BDTD para compor o estado da arte da pesquisa. Ainda, filtrando-se um pouco mais, selecionou-se somente os trabalhos apresentados em programas de pós-graduação em comunicação e que contenham os termos selecionados no título e/ou no assunto, pois dessa forma excluem-se os trabalhos que apenas citam os termos em seu conteúdo sem o aprofundamento teórico que se deseja investigar para este estado da arte, além de focar no debate que se faz sobre esta temática na grande área de avaliação a qual este trabalho de dissertação está vinculado, ou seja, a área de comunicação e informação.

Desse modo, para o termo **‘pós-fotografia’**, dos cinco (5) trabalhos encontrados no BDTD, três (3) foram apresentados em programas de pós-graduação em Comunicação com o termo no título e/ou no assunto, sendo uma (1) tese e duas (2) dissertações.

Dos três trabalhos encontrados para o termo, a tese “Montagem barroca em pós-fotografia: uma estética política do feminino”[35], defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) por Laís Santoyo Lopes, é a que mais se aproxima do intuito deste trabalho. A autora propõe o estudo da pós-fotografia a partir da perspectiva de análise da fotografia enquanto circulação de imagens em diversas mídias, através de uma mudança de foco das produções as quais denomina como processo intermediário, um processo no qual se considera a influência de dispositivos e programas digitais que possibilitam alterações e pós-produções fotográficas. No entanto, como proposta de

[35] Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19543

inovação da tese, o trabalho da autora parte de um pressuposto de que as imagens pós-fotográficas produzidas nesse contexto possuem relação com a estética dos modos barrocos de produções artísticas.

Para o termo **mundos possíveis**, dos 2.178 trabalhos encontrados no BDTD, apenas três (3) foram apresentados em programas de pós-graduação em Comunicação com o termo no título e/ou no assunto, sendo duas (2) teses e uma (1) dissertação.

Dos três trabalhos encontrados para o termo, a tese “Mundos possíveis e telenovela: memórias e narrativas melodramáticas de mulheres encarceradas”[36], defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS por Valquíria Michela John, é a que mais se aproxima da proposta desta dissertação. A autora aborda a teoria dos mundos possíveis em uma análise das memórias e possibilidades de vida imaginadas e projetadas pelas mulheres encarceradas que foram objeto de estudo. Dessa forma foi possível apresentar como resultado do trabalho uma proposta de construção de mundos possíveis a partir do que a autora denomina “memória do melodrama”, um processo de projeção de narrativas próprias pelas detentas a partir da comparação com as vivências das personagens da novela analisada no período correspondente ao da pesquisa.

Já para o termo **imagem-ficção**, o único trabalho apresentado na busca realizada na BDTD foi “Arquitetura entre escultura: uma reflexão sobre a dimensão artística da paisagem contemporânea”[37], defendido no Programa de pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) por Fabiola do Valle Zonno. Apesar do termo de interesse ser desenvolvido neste trabalho, o fato de ele não ter sido defendido em um programa de pós-graduação em Comunicação faz com que ele não seja incluído como escopo de estudo para a produção desta dissertação, pois não se aproxima da proposta levantada para a produção pretendida, que é, através do levantamento do estado da arte, relacionar os termos das palavras-chave com os trabalhos produzidos com estas temáticas na área da Comunicação.

[36] Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/102302
[37] Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=9183@1

E por fim, para o termo ***Instagram***, dos 129 trabalhos relacionados no BDTD, 19 deles foram apresentados em programas de pós-graduação em Comunicação com o termo no título e/ou no assunto, sendo uma (1) tese e 18 dissertações. Dos 19 trabalhos encontrados para o termo '*Instagram*', cinco (5) possuem abordagens aproximadas com a proposta deste trabalho.

A dissertação "Mundos-mosaicos: a estetização do cotidiano no *Instagram*"[38], defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE por Manuela de Mattos Salazar, é a que mais se aproxima da proposta deste trabalho. Nela a autora aborda a discussão acerca da estética do cotidiano presente no *Instagram*, levantando possíveis motivações para os assuntos diários tornarem-se "instagramáveis". A partir do conceito "mundomosaico" de Flusser, analisa 900 imagens coletadas através da *hashtag*[39] *#postitfortheaesthetic*, propondo uma análise através das categorizações de Lev Manovich (2016) para os conteúdos do *Instagram*. Ainda apresenta reflexões sobre a conexão entre a vida cotidiana e a estética e descreve algumas categorias estéticas utilizadas na rede.

A dissertação "Lomografia e *Instagram*: marcas de um imaginário comunicacional"[40], defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS por Renata Lohmann, aproxima-se da proposta deste trabalho na medida em que desenvolve uma conexão entre a Comunicação, a Fotografia e estudos do imaginário. Nela a autora aborda a semelhança estética entre as fotografias produzidas no aplicativo *Instagram* e as fotografias produzidas com câmeras analógicas LOMO.

A dissertação "Narrativas efêmeras do cotidiano: um estudo das *stories* no Snapchat e no *Instagram*"[41], defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS por Laura Santos de Barros, aproxima-se da proposta deste trabalho ao abordar questões acerca da efemeridade das ferramentas visuais utilizadas para a produção de imagens nos *stories* do *Instagram* e do aplicativo Snapchat. A autora apresenta, a partir de uma análise

[38] Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25182
[39] *Hashtags* são palavras-chave antecedidas pela cerquilha (#). Surgiram no Twitter e são utilizadas por outras mídias sociais. Cada *hashtag* criada é transformada em um *hiperlink*, que ao ser acessado mostrará a pesquisa para todas as postagens marcadas com aquela *hashtag* específica.
[40] Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/112155
[41] Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/163738

de dados obtidos por entrevistas semiestruturadas, cinco características de construções narrativas nos *stories:* o caráter cotidiano, a efemeridade, o aspecto imagético, o caráter dialógico e o entretenimento.

A dissertação "Constelações visuais: o imaginário das fotografias e comunidades na rede"[42], defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE por Lucíola Carla Correia da Silva aproxima-se da proposta deste trabalho ao apresentar uma discussão teórica acerca das temáticas e repetições de estilos e estéticas nos perfis que publicizam a vida cotidiana. A autora produz uma reflexão histórica acerca das repetições imagéticas que sempre estiveram presentes no imaginário iconográfico, resultando numa persistência subjetiva que produz comunicações em forma de constelações visuais.

A dissertação "Fotos, fachadas e personas: a construção identitária por meio do uso do aplicativo *Instagram*"[43], defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM – SP por Pietro Giuliboni Nemr Coelho aproxima-se da proposta deste trabalho na medida em que através do estudo da produção e consumo de materiais simbólicos discute sobre o desenvolvimento identitário de perfis no *Instagram*, apresentando como resultado a possibilidade do que o autor chama de construção de "fachadas", uma produção de perfis a partir do recorte dos cotidianos.

A dissertação "Processos meméticos: imagens e multiplicação de sentidos"[44], defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) por Lidiane Mallmann, aproxima-se da proposta deste trabalho ao apresentar um estudo sobre os processos de manipulação de imagens através de *softwares* e dispositivos acessíveis por usuários de mídias sociais. A autora aborda a construção de imagens meméticas através da distinção entre os conceitos de imagem como meme, imagem memética e processos meméticos.

Ao realizar-se o estado da arte foi possível obter um panorama da produção científica já desenvolvida no âmbito do conhecimento das áreas que se pretende relacionar neste trabalho. Dessa forma, considerando-se todos os

[42] Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/20159
[43] Disponível em: http://tede2.espm.br/handle/tede/84
[44] Disponível em: http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/7432

trabalhos analisados, percebe-se que a temática de estudo de aproximação das áreas da Comunicação e da Fotografia no *Instagram* possui uma quantidade considerável de produções. Porém, ao refinar os métodos e abordagens de análise percebe-se, a partir dos resultados do estado da arte, que a temática dos **mundos possíveis**, a partir da pesquisa sobre **imagem-ficção,** ainda não foi relacionada aos estudos da **pós-fotografia** e do ***Instagram*** no Brasil.

Entendendo este trabalho como uma contribuição de ordem científico-teórica para as áreas da Comunicação, da Fotografia e da Indústria Criativa, justifica-se seu desenvolvimento como uma aproximação entre áreas ainda não relacionadas em trabalhos de dissertação ou tese no Brasil, pois uma pesquisa pode "auxiliar na ampliação do conhecimento teórico já existente, ou preencher lacunas detectadas no conhecimento da área, ou ajudar na compreensão de conceitos teóricos complexos" (SANTAELLA, 2001, p. 173).

De ordem científico prática, este trabalho pode contribuir para uma compreensão panorâmica dos usos da imagem fotográfica no *Instagram*, indicando os usos possíveis das suas ferramentas e a forma como se relacionam com as produções cotidianas, atendendo, dessa forma, ao propósito científico de "dar respostas a um aspecto novo que a realidade apresenta como fruto do desenvolvimento das forças produtivas, técnicas" (SANTAELLA, 2001, p. 173).

Como contribuição de ordem social, a reflexão sobre a imagem-ficção e a construção de mundos possíveis em uma plataforma digital móvel pode auxiliar na compreensão das dinâmicas de apropriação ubíqua da mídia social *Instagram*, oferecendo pistas dos possíveis usos pós-fotográficos das ferramentas de modificações e alterações oferecidas pela plataforma para gerar uma circulação social de imagens cotidianas, pois uma pesquisa pode contribuir "quando um conhecimento prático é buscado como meio de intervenção na realidade social" (SANTAELLA, 2001, p. 174).

Como relevância no contexto da área, pode-se considerar a produção deste trabalho de dissertação como uma compreensão das dinâmicas de uso do *Instagram* e uma ampliação do conhecimento e da participação das produções pós-fotográficas nos cotidianos de profissionais das áreas da Comunicação e da Indústria Criativa.

Considerando todos os trabalhos levantados com o estado da arte na pesquisa dos termos relacionados como palavras-chave desta dissertação (pós-

fotografia, mundos possíveis, imagem-ficção e *Instagram*), percebe-se um auxílio oferecido pelos trabalhos encontrados no sentido de se buscar o desenvolvimento de uma pesquisa que aprofunde conceitos ainda não relacionados em dissertações ou teses no Brasil.

Através do aprofundamento da busca foi possível chegar aos trabalhos relatados e conhecer um pouco mais a fundo a forma como pesquisadores trabalharam com as abordagens de interesse dessa dissertação, obtendo o auxílio em bibliografias e inspirações para o desenvolvimento dos processos metodológicos a serem tratados a seguir.

1.6 Processos Metodológicos e Estrutura

Do ponto de vista dos processos metodológicos, esta dissertação tem suas bases de desenvolvimento em uma abordagem definida como **pesquisa qualitativa**, pois não busca obter quantificação de valores ou trocas simbólicas, “a pesquisa qualitativa preocupa-se, portanto, com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais” (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p.32).

Quanto à natureza trata-se de uma **pesquisa básica**, pois com os resultados obtidos na conclusão do processo, a pesquisa “objetiva gerar conhecimentos novos, úteis para o avanço da Ciência (...). Envolve verdades e interesses universais” (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p.34).

Em relação aos objetivos, esta pesquisa pode ser definida como **exploratória**, pois realiza uma aproximação para gerar maior familiaridade com o problema, buscando assim deixá-lo mais explícito ou construir pressupostos. Também pode ser definida como uma **pesquisa descritiva**, pois apresenta a obtenção de uma série de informações para descrição do fenômeno a ser estudado.

Quanto aos procedimentos, este trabalho se vale de uma **pesquisa bibliográfica**, buscando identificar o que já foi estudado sobre o assunto que se pretende abordar através do levantamento de teorias já estudadas. Também é uma **pesquisa documental**, na medida em que o *Instagram* é compreendido como um documento, sendo um ambiente não bibliográfico que necessita de uma análise diferente da pesquisa bibliográfica.

Considerando-se que o objetivo geral desta pesquisa busca compreender de que modo se expressam as produções pós-fotográficas cotidianas potencializadas pela criação de imagens-ficção compartilhadas como mundos possíveis na mídia social *Instagram* por dispositivos móveis, busca-se o suporte de processos metodológicos que possam dar conta de forma panorâmica das possibilidades de produções imagéticas intencionalmente produzidas como imagem-ficção.

Desse modo, encontrou-se como possibilidade de suporte metodológico para a realização de uma análise panorâmica a utilização da **cartografia**, uma técnica de análise "que vem sendo usada no processo teórico-metodológico de pesquisas acadêmicas como uma via alternativa para diferentes perspectivas de estudo" (ROSÁRIO; AGUIAR, 2012, p. 1269).

A cartografia, enquanto processo teórico-metodológico tem sua origem, conforme Rosário e Aguiar (2012), nas concepções apresentadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari como um dos princípios do rizoma, a partir da obra *Mil Platôs* (1995).

Segundo Rosário e Aguiar (2012), os princípios apresentados pelos autores são: *conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalcomania*. Apesar de a cartografia ser um princípio proposto pelos autores para auxiliar a pensar problemas científicos, "no Brasil ela vem se atualizando como um método e/ou procedimento de pesquisa" (ROSÁRIO; AGUIAR, 2012, p. 1269).

Os procedimentos da cartografia, conforme Rosário e Aguiar (2012) possuem dupla função, pois ela configura-se como um método utilizado para identificar a paisagem com seus acidentes e mutações, criando também, ao mesmo tempo, vias de passagens através daquilo que é identificado. Porém, não é um processo tradicional de método "que se propõe a seguir um percurso previamente determinado por regras ou protocolos na procura de uma verdade absoluta, mas busca traçar um percurso enquanto o percorre" (ROSÁRIO; AGUIAR, 2012, p. 1270).

Assim, para justificar o uso da cartografia neste trabalho, parte-se da ideia de que é possível considerar o *Instagram* como um território de pesquisa a ser explorado, cartografado.

Ainda, considerando-se que a cartografia é um procedimento metodológico que vem se desenvolvendo no Brasil e que, segundo Rosário e Aguiar (2012), ao ser aliada a outros processos de análise pode apresentar consideráveis avanços na construção do objeto empírico, seguiu-se para a proposta metodológica desta dissertação a possibilidade de unir a cartografia com a técnica de análise de imagens proposta por Vilém Flusser, em sua obra "Filosofia da Caixa Preta" (1985), denominada *scanning*.

Flusser (1985) no primeiro capítulo de sua obra ao tratar da imagem, afirma que "o significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem" (FLUSSER, 1985, p. 7).

Assim, segundo Flusser (1985), para ser possível uma análise de aprofundamento do significado da imagem, recuperando-se aquelas dimensões que são abstraídas no processo de sua construção, quem analisa "deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado *scanning*" (FLUSSER, 1985, p. 7).

A técnica proposta por Flusser (1985) consiste em realizar um traçado para o *scanning* seguindo-se a estrutura da imagem, porém, também considerando-se os impulsos do observador. Dessa forma, "o significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas "intencionalidades": a do emissor e a do receptor[45]" (FLUSSER, 1985, p. 7).

Utilizando-se então a união da cartografia com o *scanning* para compor o ***corpus* de pesquisa***,* em consonância com o objetivo geral da pesquisa, que é identificar de que modo se expressam as produções pós-fotográficas cotidianas potencializadas pela criação de imagens-ficção compartilhadas como mundos possíveis na mídia social *Instagram*, tendo como recorte duas *hashtags* e dois perfis selecionados nesse território digital, pretende-se realizar a análise partindo-se das categorias propostas por Lev Manovich (2016), em sua obra *"Instagram and Contemporary Image"*.

[45] A fim de dirimir possíveis compreensões equivocadas ao usarmos a citação com o termo "receptor", deixa-se claro que, neste caso específico, o receptor referido passa ser o pesquisador que através da varredura ou *scanning* das fotografias buscará identificar camadas de significação nas imagens analisadas.

Para Manovinch (2016) as categorias existentes nas publicações realizadas no *Instagram* são: casual, profissional e projetada. Os tipos profissional e projetada são exemplos de fotografias competitivas. Os usuários que produzem fotos profissionais desenvolvem imagens baseados em conceitos clássicos esteticamente estabelecidos na segunda metade do século XX, já os usuários que desenvolvem fotos projetadas produzem imagens ligadas a escolhas de estilo de vida mais "contemporâneas", "descoladas", "legais" e "urbanas". Porém, os usuários que desenvolvem fotos casuais produzem imagens com o objetivo de documentar visualmente, compartilhar experiências, situações, retratar pessoas ou grupos.

A escolha pelo uso das categorias previstas por Manovich (2016) se justifica pelo fato de o autor ter trabalhado com um banco de imagens de 16 milhões de fotos do *Instagram*, compartilhadas em 17 cidades globais desde 2012. Assim, a partir de uma análise que combina métodos da história da arte, estudos de mídia e ciência de dados, o autor elaborou tal sistematização dos tipos de fotografias postadas na mídia social *Instagram.*

Reconhecendo tamanho trabalho desenvolvido pelo pesquisador, decidiu-se pela utilização de suas proposições de categorias como um ponto de partida confiável para a investigação que aqui se apresenta.

Tendo como ponto de partida as categorias de análise propostas por Manovich (2016), selecionou-se **duas (2) *hashtags* e dois (2) perfis** que possam dar conta de apresentar conteúdos imagéticos publicados com distintos formatos e configurações: *#nofilter*[46], *#shootermag*[47], @prisma[48] e @VSCO[49].

O detalhamento do *corpus* de pesquisa, contendo separadamente cada uma das três hashtags e cada um dos três perfis escolhidos, com as motivações que nos levaram a suas escolhas, os formatos possíveis de análises e a descrição completa com exemplos de fotografias encontradas nas *hashtags* e perfis serão apresentados no capítulo 2, subtópico 2.3, "*Instagram* e mundos possíveis".

[46] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/nofilter/
[47] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/shootermag/
[48] Disponível em: https://www.instagram.com/prisma/
[49] Disponível em: https://www.instagram.com/vsco/

Quanto à estrutura, este trabalho de dissertação se estabelece neste capítulo introdutório com a apresentação da temática que motiva o seu desenvolvimento, descrevendo a partir da obra de Philippe Dubois, o panorama histórico sobre as teorias epistemológicas da Fotografia e seu percurso atual, impactado pelas mudanças advindas da virada digital, fenômeno que leva as discussões teóricas a um conceito, ainda em formação, de Pós-fotografia.

Ainda na introdução são apresentadas em subcapítulos as estruturas de construção do trabalho, com o problema de pesquisa, as justificativas de seu desenvolvimento, os objetivos, geral e específicos, os processos metodológicos de pesquisa e a estrutura de capítulos do trabalho.

No segundo capítulo serão discutidas as teorias dos mundos possíveis, baseadas na obra “Princípios da Filosofia ou A Monadologia”, do filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz, juntamente com as teorias literárias que se apropriam do conceito de mundos possíveis, baseadas na obra de Lubomir Dolezel “Mimeses e mundos possíveis”, na qual Dolezel (1997) afirma que o modelo dos mundos possíveis oferece uma nova base para a semântica ficcional. Busca-se também um diálogo com o campo da Arte e da estética, baseando-se na obra “No ângulo dos mundos possíveis” de Anne Cauquelin. Ainda neste capítulo 2 será apresentado o *corpus* de pesquisa de forma detalhada.

No terceiro capítulo será realizada a aplicação metodológica da pesquisa, com a apresentação dos passos de desenvolvimento para definição do *corpus* de análise e produção da análise. Também serão abordadas as teorias sobre pós-fotografia relacionando-as com a ubiquidade proveniente dos acessos à dispositivos móveis conectados ao ciberespaço e a estetização do cotidiano compartilhado na mídia social. O capítulo também trará uma discussão sobre as categorias existentes no *Instagram*, propostas por Manovich (2016), apresentando o conceito de “Instagramismo”, termo criado por Manovich (2016) em uma analogia à movimentos artísticos, como o futurismo, cubismo, expressionismo e que se expressa, segundo o autor, na cultura visual existente no *Instagram*.

Nas considerações finais serão retomados os objetivos da investigação e a relação dos resultados da análise com o desenvolvimento de produções cotidianas em imagem-ficção, com a efemeridade daquilo que está sendo produzido em uma plataforma móvel.

2. MUNDOS POSSÍVEIS, PÓS-FOTOGRAFIA E *INSTAGRAM*

A proposta de desenvolvimento deste trabalho teve como ponto de partida e inspiração o artigo de Philippe Dubois, “Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias”[50], traduzido por Henrique Codato e Leonardo Pereira, publicado no ano de 2017 na revista “Discursos Fotográficos”, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

Em uma nova abordagem sobre as teorias fotográficas, realizando um panorama de retomada das produções desenvolvidas sobre o tema desde os anos 1980, Dubois (2013) apresenta considerações a respeito das transformações advindas das tecnologias digitais de captação de imagens.

Neste artigo, Dubois (2017) faz uma retomada das produções ontológicas sobre a fotografia, iniciando nas produções surgidas nos anos 1980, afirmando que naquela época “um movimento propriamente teórico de reflexões sobre a fotografia se desenvolveu com uma força rara (e até mesmo teve o seu momento de glória)” (DUBOIS, 2017, p. 33).

Este movimento, caracterizado, segundo Dubois (2017), por anos de efervescência teórica, marcados pelo surgimento de uma noção a qual denomina: o “fotográfico”, foi inaugurado por Roland Barthes, no texto “A mensagem fotográfica”, considerado uma obra de grande impacto nos estudos sobre fotografia.

Para Dubois (2017), a época que se sucedeu após a publicação desta obra inaugural foi marcada por um crescente desenvolvimento e circulação de livros, artigos em revistas, havendo também a realização de colóquios sobre o tema, representando, dessa forma um período

> [...] marcado pelo fim dos anos estruturalistas e por interrogações de cunho mais essencialista, fenomenológico, ou mesmo ontológico. Podemos falar de um verdadeiro período de invenção da “fotografia como questionamento de um objeto teórico”. Foi ainda na mesma época que o modelo da imagem (no sentido mais amplo do termo, ou seja, o de regime da visualidade) progressivamente ganha destaque em relação ao modelo do texto (o regime da textualidade) que havia reinado nos anos de 1960 e 1970 em que o pensamento estruturalista e a semiologia eram triunfantes (DUBOIS, 2017, p. 34).

[50] Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30295

Dessa forma, segundo Dubois (2017), muito se produziu sobre a invenção de um “objeto teórico”, e juntando-se os trabalhos de um grupo considerável de pesquisadores que se dedicaram ao tema, chegou-se a “muitas coisas que, juntas, terminam por promover a elaboração de um conceito: ‘o Fotográfico’” (DUBOIS, 2017, p. 36).

Torna-se interessante essa retomada, feita por Dubois (2017), sobre o desenvolvimento teórico acerca da fotografia nos anos de 1980 devido à localização temporal de quando mais se produziu conceitualmente sobre a temática, pois nessa época

> [...] O mapa das imagens (com suas diferentes categorias, também chamadas de regimes de visualidade) ganha um novo território, uma nova entidade para a qual é necessário dar uma identidade forte. A ideia de especificidade é essencial nesse momento de descoberta e de afirmação de um campo novo: quais as diferenças entre a imagem fotográfica e as outras formas de imagens, tanto aquelas existentes há muito tempo (a pintura), quanto aquelas que lhe são contemporâneas, porém, já mais estudadas do que ela (o cinema). Esse discurso identitário sobre a especificidade (“o que é a fotografia?”, o que ela tem a mais – o realismo – ou a menos – o movimento - em relação à pintura e ao cinema?) é sempre essencial nos momentos de invenção de uma categoria do pensamento, sobretudo quando ela é tributária de um “dispositivo” (outra noção capital da época) técnico que funda a fotografia. Pois não se pode esquecer que a novidade do dispositivo e a novidade do pensamento que ele engaja, não são a mesma coisa [...] (DUBOIS, 2017, p. 36-37).

No entanto, conforme Dubois (2017), a época também foi marcada por uma tentativa de estabelecimento de uma “autonomia” da categoria “Fotográfico”. Para o autor, essa conceituação sobre a autonomia caracteriza “todo esse discurso que vai ‘essencializar’ (ou pior: **ontologizar**) a nova categoria” (DUBOIS, 2017, p. 38, grifo do autor).

Passado este período de efervescência teórica, Dubois (2017) afirma que nos anos 1990 pouco se produziu de abordagens teóricas sobre a fotografia, ressurgindo, na França, nos anos 2000, a produção teórica com obras importantes sobre a temática, buscando-se uma profundidade histórica, dando-se destaque aos usos que podem ser feitos pela fotografia.

Então, com estas produções dos anos 2000, “a questão **o que é a fotografia?** é assim sucedida por uma outra questão de fundo: **o que pode a fotografia?** (a que ela serve? quais são os valores que ela veicula e que atribuímos a ela?)” (DUBOIS, 2017, p. 39).

Para Dubois (2017) esses estudos históricos dos anos 2000 são marcados por produções de teóricos que estavam determinados a identificar os "usos singulares da imagem em uma perspectiva ao mesmo tempo histórica, pragmática e da *'visual culture'*" (DUBOIS, 2017, p. 40).

> [...] Os anos 2000 são anos de uma retomada, marcada pela diversificação da abordagem teórica, mas estuda-se menos "a fotografia" em geral (ou "o Fotográfico", como categoria epistêmica), enfatizando seus *usos* específicos em campos relativamente determinados ou mais especializados (as artes plásticas ou a arte contemporânea, *os visual studies e a cultura internet*, o campo político ou social, os usos vernaculares - populares, amadores etc.). O estudo dos usos da imagem ganha destaque em detrimento do estudo "ontológico" do "dispositivo" (DUBOIS, 2017, p. 40).

Após esse período de produções acerca dos usos da fotografia no início dos anos 2000, Dubois (2017) afirma que as produções teóricas sobre a fotografia passam a se preocupar com aquilo que ele chama de virada digital (*digital turn*), um fenômeno que, apesar de não ser específico da área fotográfica, afetou toda a forma com que o pensamento teórico sobre a fotografia até então vinha sendo desenvolvido.

Essa virada afetou não só o campo da fotografia, mas todos os campos de estudos de imagens tecnológicas, afetando áreas com produções bastante consideráveis de estudo, como o "cinema, vídeo, televisão - e mesmo as imagens mais "antigas", pictóricas, gráficas etc., pois o digital [...], vai instituir a reprodução generalizada" (DUBOIS, 2017, p. 40-41).

Com a virada digital, segundo Dubois (2017), as diferenças entre as variadas formas de produções imagéticas, como a pintura, a fotografia, o filme, o vídeo, foram anuladas, aplainadas, afetando-se também textos, imagens e sons, pois todos passaram a ser "alojados sob a mesma insígnia digital indiferenciada da reprodução e da transmissão dos "sinais" da informação" (DUBOIS, 2017, p. 41).

Com suas novas formas e funcionalidades, "o digital vai permitir (ou obrigar, conforme o ponto de vista) abordar o campo da teoria da fotografia, tanto do ponto de vista "ontológico" da imagem quanto da perspectiva "pragmática" de seus usos" (DUBOIS, 2017, p. 41).

Em consonância com Dubois (2017), Fontcuberta (2011) acredita que com a chegada do digital ocorreu uma significativa mudança na atuação dos

fotógrafos e nos usos da imagem fotográfica. Com a mudança advinda dessa tecnologia, surge aquilo que ele denomina de “cidadão-fotógrafo”, em uma atuação conjunta com o fotojornalismo.

Para Fontcuberta (2011), a partir dessa nova modalidade de produção e acesso às imagens, na qual não mais se enalte a qualidade da imagem para publicações de conteúdos nos mais diversos meios de comunicação, o digital favorece “[...] uma mudança de cânone fotojornalístico: a velocidade prevalece sobre o instante decisivo, a rapidez sobre o refinamento” (FONTCUBERTA, 2011, s/p)

> Tem-se falado muito do impacto da irrupção da tecnologia digital em todos os âmbitos da comunicação e da vida cotidiana; para a imagem, e para a fotografia em particular, significou um antes e um depois. Se pode comparar à queda do meteorito que levou à extinção dos dinossauros e abriu espaço para novas espécies. Durante um tempo, os dinossauros não foram conscientes da colisão e viveram felizes como testemunhas passíveis – e pasmas – das mudanças que se operavam em seu ecossistema: as nuvens de poeira não deixavam passar os raios de sol com consequências letais para vegetais e animais. Hoje, empalidece uma fotografia-dinossauro que está dando espaço a novas adaptações, mais adaptadas a um novo entorno sociocultural (FONTCUBERTA, 2011, s/p).

Na era digital, para Dubois (2017), as diferenças entre fotografia, pintura, filme e vídeo acabaram por ser niveladas, ou seja, a natureza de origem das imagens de cada uma das categorias foi convertida e armazenada em estruturas e códigos informacionais, pois “do ponto de vista do digital, não há diferença entre um texto, uma imagem e sons; tudo é reduzido à base ‘informacional’ dos data, ao mesmo substrato de sinais codificados digitalmente” (DUBOIS, 2017, p. 41).

Torna-se interessante a abordagem da redução, pois as mudanças tecnológicas afetaram não somente as produções imagéticas, atingindo também outras formas de expressão, como textos e sons, obrigando assim, aos pesquisadores que buscam reencontrar as diferenças entre os formatos retornarem

> [...] à origem “primeira” da imagem, antes de sua digitalização - quando, de fato, há digitalização, pois às vezes trata-se de uma imagem diretamente gerada por esse novo dispositivo (as imagens ditas “de síntese”). Essa mudança é fundamental, tanto para o pensamento da ontologia da imagem e de seus dispositivos quanto para o pensamento

> sobre os usos e as práticas da imagem. O campo teórico sob esse prisma se torna mais intenso, mais denso, mais complexo; mais vasto e diversificado, mas também menos claro, menos definido, menos estruturado (uma vez que tudo é, agora, “digital”) (DUBOIS, 2017, p. 41).

Essa transformação possibilitada pela virada digital, segundo Dubois (2017), é radical, pois coloca em tensionamento as teorias desenvolvidas sobre o ‘Fotográfico’ nos anos 1980, devido ao fato de estas teorias serem baseadas, fundamentalmente, no “princípio do traço, da marca, do ‘isso foi’, do índex (índice)” (DUBOIS, 2017, p. 41-42).

Segundo Dubois (2017), a mudança proporcionada pela virada digital, além de tensionar a teoria do traço, da marca, do “isso foi”, do índex (índice), ameaça a ligação entre a imagem e o seu “referente real”. De certa forma questiona a noção da gênese da imagem estar diretamente vinculada a seu dispositivo gerador, porque a imagem produzida por dispositivos digitais não é “como a imagem fotoquímica (analógica), ‘a emanação’ do mundo; ela não é mais ‘gerada’ por ele, ela não se beneficia de uma ‘transferência de realidade’ [...], da coisa para a sua representação” (DUBOIS, 2017, p. 42).

Dessa forma, conforme Dubois (2017), o digital ameaça a ligação orgânica com o real, cortando a ligação visceral que a imagem possui com o mundo.

Na mesma linha de Dubois (2017), Fontcuberta (2011) acredita que há um grande desafio posto frente aos estudos da fotografia com o advento do digital, “[...] pois uma consideração holística da imagem não pode se contentar com a transferência ontológica que produz a substituição da prata pelo silício e dos grãos de haleto de prata por pixels” (FONTCUBERTA, 2011, s/p).

Ao traçar um pequeno resumo das abordagens sobre o “Fotográfico” dos anos 1980 até o impacto da virada digital, Dubois (2017) propõe duas linhas de discursos para compreender as transformações decorrentes do *digital turn*: a visão eufórica (entusiasta) e a visão apocalíptica.

Como expressão da visão eufórica, cita o engenheiro e ensaísta Philippe Quéau, o qual fez algumas afirmações sobre o tema em um debate televisionado (no qual foi colocado frente a Paul Virílio) no programa *Le Cercle de Minuit*, difundido pela rede de televisão pública da França *Antenne 2*, em 18 de fevereiro de 1997. Dubois transcreve algumas das afirmações de Quéau, dentre elas: “’o

futuro será digital (ou não será)', estamos diante de uma 'revolução copérnica' que vai 'mudar tudo', sem retorno possível [...] Até os nossos sonhos serão digitais" (DUBOIS, 2017, p. 42).

Como expressão da visão apocalíptica, Dubois (2017), recorreu (de forma um tanto caricata, segundo sua própria constatação) aos discursos de Jean Baudrillard e de Paul Virilio:

> [...] as "novas tecnologias" são um tipo de diabo que se infiltra por todos os lugares, se insinua na menor imagem, no menor som, na menor representação, qualquer que seja ela, como no menor recanto de nossa vida (além disso, não fazemos mais a diferença: o mundo ele mesmo não é mais que uma sequência de imagens e os simulacros fazem - são - nossa própria vida). O digital é aquilo que nos ameaça, que nos mergulha no universo do falso, que nos faz perder nossas referências, que suspende toda ligação com o real, que dissolve o mundo na Simulação. É o apocalipse software/hardware [...] (DUBOIS, 2017, p. 43).

A constatação de Dubois (2017) sobre as duas visões é que são características do discurso do "tudo ou nada" das décadas de 1980 e 1990, no entanto ao se relativizar esses posicionamentos, percebe-se que os dispositivos técnicos e os usos da fotografia digital não são nem tão exultantes, nem tão catastróficos como descrito pelos pesquisadores.

Pondera, dessa forma, que ambas acabam por se encontrar em seus extremismos, apresentando como alternativa, sua proposição de uma visão conciliadora, afirmando "que o que mudou foi uma única coisa, ainda que bastante precisa: a questão "genética" do índex, do "isso foi" e do traço" (DUBOIS, 2017, p. 43).

Assim, considera que a teoria dos anos 1980 foi "um tipo de cegueira epistemológica, uma tentativa de epifania teórica pela absolutização, pela glorificação, do que não é, em suma, nada mais do que um procedimento técnico" (DUBOIS, 2017, p. 44).

Ao apresentar essa ameaça criada pela virada digital, Dubois (2017) contextualiza a apreensão inicial criada nos teóricos da imagem, pois esta afirmação de que a emanação do mundo foi cortada inscreve-se na ideia dos primeiros conceitos sobre a fotografia, de que a imagem fotográfica é a imitação da realidade.

Esta proposição apresentada por Dubois (2017), contextualizada na apreensão dos teóricos da época, de que a imagem de síntese ameaça a ligação orgânica com o real, pode ser também problematizada considerando-se que mesmo na fotografia analógica já existiam instrumentos que possibilitavam a manipulação da chamada “emanação” do mundo.

Com essa nova possibilidade de produção teórica da imagem, segundo Dubois (2017), consequência da virada digital, pode-se classificar as produções proveniente de dispositivos digitais como produções **pós-fotográficas**.

O desenvolvimento de teorias sobre a pós-fotografia, no entanto, não é recente, pois desde o surgimento de dispositivos de computação gráfica, tratava-se do impacto que estas ferramentas digitais impunham sobre a fotografia, pois estando “disponíveis e acessíveis nos terminais de computadores, as imagens pós-fotográficas se inserem dentro de uma nova era, a da transmissão individual e ao mesmo tempo planetária da informação” (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 173-174).

As mudanças provenientes dos dispositivos digitais e a forma de interação com imagens que não são mais transpostas para aparatos físicos de reprodução, mas que passam a circular por meios digitais, são características marcantes daquilo que se passou a chamar de pós-fotografia.

Caracterizadas como **imagens de síntese**, ou **infografias**, as produções pós-fotográficas deixam de ter o suporte material, ou o aparato físico químico, passando a “resultar do casamento entre o computador [ou outro dispositivo digital] e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos” (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 166).

Para Fontcuberta (2011), emerge com o digital uma cultura de urgência por imagens, algo que se sobrepõe sobre a qualidade das imagens, cânone da fotografia analógica. Esta urgência acarreta, conforme o autor, em uma poluição icônica, consequência do desenvolvimento de ferramentas e dispositivos digitais móveis dotados de câmeras fotográficas, como os aparelhos celulares. “Isto nos imerge num mundo saturado de imagens: vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver (FONTCUBERTA, 2011, s/p).

> Já nos anos sessenta, Marshall McLuhan profetizou o papel preponderante dos *mass media* e propôs a iconosfera como modelo de aldeia global. A diferença é que na atualidade culminamos num processo

> de secularização da experiência visual: a imagem deixa de ser domínio de magos, artistas, especialistas ou profissionais a serviço de poderes centralizados. Hoje, todos nós produzimos imagens espontaneamente, como uma forma natural de relacionar-nos com os demais, a pós-fotografia se erige numa nova linguagem universal (FONTCUBERTA, 2011, s/p, grifo nosso).

A análise teórica da fotografia, segundo Fontcuberta (2011), requer um amplo conhecimento que vai além da busca por traços em superfícies materiais, pois "[...] borrados completamente os confins e as categorias, a questão da imagem pósfotográfica (sic) ultrapassa uma análise circunscrita a um mosaico de pixels que nos remete a uma representação gráfica de caráter escritural (FONTCUBERTA, 2011, s/p).

> Ampliemos o enfoque a uma perspectiva sociológica e observemos com que facilidade a pósfotografia (*sic*) habita a internet e seus portais, isto é, as interfaces que hoje nos conectam ao mundo e veiculam boa parte de nossa atividade. O crucial não é que a fotografia se desmaterialize convertida em bits de informação, mas sim como estes bits de informação propiciam sua transmissão e circulação vertiginosa. Google, Yahoo, Wikipedia, YouTube, Flickr, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal, Skype, etc mudaram nossas vidas e a vida da fotografia. Efetivamente, a pósfotografia (sic) não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida on-line. Um contexto no qual, como no *ancien régime* da imagem, cabem novos usos vernaculares e funcionais frente a outros artísticos e críticos (FONTCUBERTA, 2011, s/p, grifos do autor).

Em entrevista concedida ao jornalista Eduardo Graça, publicado no site Valor Econômico, intitulada "Na 'era da pós-fotografia'"[51], o poeta David Levi Strauss[52] afirma que a "fotografia, hoje, é mais um fluxo constante do que um traço, um esboço do real. A maneira como respondemos às imagens e o modo como elas influenciam nossa vida estão mudando de forma veloz" (STRAUSS, 2014).

Todas as mudanças que os aparatos digitais trouxeram, na visão de Strauss (2014), em especial a velocidade de captação e disseminação de imagens pela internet, proporcionaram uma nova forma de relação das sociedades com as fotografias.

Tornaram-se obsoletas, segundo Strauss (2014), as teorias de recepção de imagens em massa a partir dos atentados de 11 de setembro de 2001 em

[51] Disponível em: https://www.valor.com.br/cultura/3778472/na-era-da-pos-fotografia
[52] Diretor do Programa de Crítica de Arte & Literatura da Escola de Artes Visuais (SVA) de Nova York.

Nova York, pois foi tamanha a troca e consumo de imagens produzidas e compartilhadas naquele trágico acontecimento histórico, que o evento se tornou o mais fotografado da história do planeta.

A partir daquele marco, segundo Strauss (2014), o tempo de espera entre aquilo que era registrado em eventos históricos e somente publicado no outro dia em mídias tradicionais deixou de existir. Os acontecimentos passaram a ser fotografados e divulgados no instante em que acontecem, fazendo da velocidade de captação e transmissão um dos marcos característicos da pós-fotografia, necessitando apenas o acesso às redes sociais para recebermos instantaneamente as imagens dos últimos eventos ao redor do mundo.

Concorda-se com a ideia de que no digital é possível criar imagens que de fato dispensam o índice, base da produção do pós-fotográfico, mas é preciso distinguir os tipos de fotográfico produzido pelo digital e ainda pensar que mesmo o que resulta de imagem sem índice é criado a partir de uma imagem mental (NÖTH; SANTAELLA, 1998), ou seja, imagens que surgem nas nossas mentes a partir de algum índice da realidade.

Chama-se a atenção para o fato de que as imagens técnicas produzidas no digital se distinguem pelo processo de produção, pelas diversidade e facilidade de manipulação em relação ao processo analógico, assim como a possibilidade de produção de imagens que abrem mão da referência literal e que se permite criar novos mundos ou mundos possíveis. Dessa forma evita-se o discurso nostálgico, e de certa forma melancólico, de que existe mais “arte” na fotografia analógica, de que ela carrega uma “aura do mundo real” que é perdida ou ameaçada pelo digital.

Após apresentar e dirimir os exageros entre os discursos entusiastas e apocalípticos, Dubois (2017) apresenta duas marcas da mudança teórica proporcionada pela virada digital:

- A primeira é “a relativização do discurso ontológico sobre a fotografia como traço, sua redução a um simples momento (genético) do processo, que não convém essencializar” (DUBOIS, 2017, p. 44).
- E a segunda, sendo consequência da primeira, é “como pensar a imagem quando o suposto real que ela representa não é mais dado

> necessariamente como um traço daquilo ‘que foi’?” (DUBOIS, 2017, p. 44).

Chegando a este questionamento, Dubois (2017) apresenta, na sequência, como possível caminho para resposta à segunda marca da mudança teórica proporcionada pelo digital, os pressupostos teóricos que motivaram o desenvolvimento deste trabalho de dissertação.

No tópico do artigo denominado “A fotografia digital e a ‘teoria dos mundos possíveis’: a imagem como ficção’”, Dubois (2017) descreve algumas ideias acerca de uma possível relação entre a imagem fotográfica digital e a teoria dos mundos possíveis:

> Parto da ideia que tal imagem (a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de “pós-fotográfica”) pode ser pensada como representação de um “mundo possível” - e não de um “ter-ali-estado” necessariamente real. Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós, alguma coisa que podemos aceitar (ou recusar) não como traço de alguma coisa que foi, mas como aquilo que é, ou, mais exatamente, por aquilo que ele mostra ser: um mundo possível, nem mais nem menos, que existe paralelamente ao “mundo atual”, um mundo “a-referencial”, para retomarmos uma expressão de André Gunthert, um mundo “plausível”, que possui sua lógica, sua coerência, suas próprias regras. Não se trata de um mundo “à parte”, que tem como referência algo para além, mas de um mundo tão aceitável quanto recusável, sem critério de fixação e que existe no seu ato mesmo de mostrar-se, presentificado (sic) e presente, sem ser necessariamente o traço de um mundo revelado, contingente e anterior. Uma imagem pensada como um universo de ficção e não mais como um “universo de referência” (DUBOIS, 2017, p. 45).

A teoria dos mundos possíveis possui suas bases de concepção no trabalho do filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz. Sem aprofundar-se na descrição da teoria, Dubois (2017) utiliza de alguns traços gerais para localizar as mudanças que afetam as teorias da imagem fotográfica na contemporaneidade.

Dubois (2017) levanta a questão de que, ao se admitir uma mudança de estatuto da imagem fotográfica, na qual se perde o caráter genético da imagem-traço, passando-se a uma imagem-como-mundo-possível, pode-se considerar que estamos diante de uma imagem ontologicamente fictícia.

Dessa forma, Dubois (2017) também questiona se é possível que após todo o período de domínio de conceitos sobre a imagem-marca se suceda, com a virada digital, um domínio do princípio de uma imagem-ficção, a partir das teorias dos mundos possíveis.

> Se o critério de realidade (ou seja, de referência à existência no real daquilo que foi a fonte ou a causa da imagem) não é mais um critério pertinente e exclusivo para pensar a imagem, seria então possível conceber em seu lugar (ou ao menos ao seu lado) um critério de ficcionalidade que permite redefinir nossa relação com a imagem fotográfica? É em referência ao primeiro critério que o segundo pode ser chamado de "pós-fotográfico"? E quais seriam exatamente os parâmetros constitutivos desse dito critério de ficcionalidade? (DUBOIS, 2017, p. 47)

Com essa abordagem, Dubois (2017) ainda questiona a relação da imagem fotográfica, nos termos de uma imagem-ficção, com a *Mimesis*, perguntando "o que acontece quando **a fotografia** não reproduz mais o mundo real tal como percebido, mas o **inventa**, quando ela nos dá a ver coisas que estão, por princípio, fora da referência de nossa percepção do mundo?" (DUBOIS, 2017, p. 48, grifos do autor).

Com estes questionamentos e a proposição de estudos para atualização do campo fotográfico, Dubois (2017) apresenta uma série de outras questões, ainda abertas, sobre essa mudança de perspectiva no pós-fotográfico com a virada digital. Esses questionamentos envolvem:

- *a questão do documento e do arquivo*, citando o trabalho do fotógrafo e artista libanês Walid Raad, o Atlas Group, que propõe arquivos imaginários, considerados por ele mais verdadeiros que as imagens originais sobre a representação das guerras no Líbano;
- *a questão da conservação (stock) e dos fluxos*, perguntando o que acontece com a fotografia quando não existe mais um alojamento material[53], sendo ela somente um fluxo de informações que circulam pelas redes computacionais*;*

[53] É importante ressaltar que, apesar de a ideia de nuvem de armazenamento de conteúdos passar a impressão de que não existe espaço físico para esse armazenamento de informações, os dados que circulam na internet são armazenados em centros de dados físicos, administrados pelas grandes empresas de informática ou por entidades governamentais, ou seja, a

- *a questão da unidade espaço-temporal da imagem*, perguntando o que ocorre quando a imagem é o resultado de colagens e agrupamentos de outras imagens, produzida com materiais heterogêneos para a composição de uma ilusão com costuras invisíveis;
- *a questão da "fixidade" da imagem*, com a inserção de movimentos na imagem, fato que coloca em tensionamento a elasticidade temporal das imagens.

Ao final de seu artigo, Dubois (2017) propõe que para apresentar respostas aos questionamentos "seria certamente necessário retomá-los e desenvolvê-los seriamente, articulando-os no quadro de uma teoria da imagem-ficção claramente distinta das teorias da imagem-traço" (DUBOIS, 2017, p. 51).

Dessa forma, inspirado nesta proposição de relacionamento dos estudos teóricos sobre a pós-fotografia contemporânea com a teoria dos mundos possíveis, este trabalho de dissertação apresentará neste capítulo: uma contextualização da teoria do melhor dos mundos possíveis, baseados nos trabalhos de Paul Rateau e Raquel Anna Sapunaru; a apropriação do conceito, realizada por Lubomir Dolezel, para a o campo de estudos das ficções literárias; o diálogo da teoria dos mundos possíveis com os campos da arte e da estética, no trabalho de Anne Cauquelin; a relação possível da teoria com a mídia social *Instagram*.

2.1 O melhor dos mundos possíveis

Para uma aproximação da teoria de Leibniz sobre a existência do melhor dos mundos possíveis, buscou-se o suporte no artigo "A tese leibniziana do melhor dos mundos possíveis"[54], publicado na Analytica, Revista de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), de autoria do professor de filosofia da Université de Paris I – Sorbonne, Paul Rateau.

materialidade existe, porém o que deixa de existir é o armazenamento em uma superfície de papel ou de um negativo como acontecia com a fotografia analógica.

[54] Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/16230

Desenvolvida, conforme Rateau (2017) nos *§ 7 et 8* da obra Ensaios de Teodiceia, publicado pela primeira vez em 1710, a tese metafísica e teológica de Leibniz, da existência do melhor dos mundos possíveis, está baseada na proposição de que:

> 1. Há um mundo cuja contingência clama por um ser necessário como origem última. 2. Esse ser necessário, denominado Deus, é tal que ele deve possuir um entendimento infinito (englobando todos os mundos possíveis), uma vontade inteiramente boa (que escolhe um deles) e uma potência sem limites (que o realiza). 3. Desse ser necessário inteiramente perfeito só pode se seguir o melhor (segundo uma necessidade que Leibniz qualificará de "moral", e não absoluta). 4. Nosso mundo, porque é aquele que existe, é o melhor mundo possível. (RATEAU, 2017, p. 46)

Rateau (2017) afirma que o universo, tido como contingente por Leibniz, o é por três razões: metafísica, lógica e moral. Metafísica, pois traz a razão de sua existência em si mesma, lógica, pois era possível uma infinidade de outros mundos e moral pois Deus tem liberdade de escolha, podendo dar existência a outros universos ao invés deste que conhecemos.

Essa certa obrigação de escolha do melhor mundo possível, segundo Rateau (2017), se expressa em uma dupla negação, configurando uma impossibilidade moral de que seja feita outra coisa a não ser esta escolha. Dessa forma, não quer dizer que Deus cairia em contradição se fizesse outra escolha a não ser a melhor, pois na verdade, "não resulta daí menos de um dever indispensável, que Deus não pode não cumprir sob pena de pecar" (RATEAU, 2017, p. 47).

No entanto, Rateau (2017) afirma que não se deve cair na objeção de se buscar algo ainda mais perfeito, beirando ao infinito e à perfeição absoluta, reservada apenas a Deus. Para Leibniz, o perfeito não se caracteriza como contraditório ao finito, não podendo considerar aquilo que foi criado como perfeição divina, fazendo desse mundo um novo Deus.

> A afirmação segundo a qual existe o mais perfeito dos universos possíveis é a conclusão à qual chega necessariamente aquele que quer evitar duas contradições: uma moral, de um Deus que fracassou; a outra, lógico-metafísica, de um Deus que simplesmente não pode escolher se não há o melhor e, portanto, que nada cria. A perfeição do Ser supremo (razão a priori) exclui todo erro ou falta; a realidade de nosso mundo (argumento *ab effectu*) prova que houve certamente escolha e, pois, que

> um melhor se distingue entre a infinidade dos possíveis (RATEAU, 2017, p. 48).

Através da proposição de três hipóteses, Rateau (2017) afirma que por um raciocínio por absurdo e pelo princípio de razão suficiente é possível estabelecer a existência de um melhor único, sendo: A) não há mundo melhor, sendo todos iguais em perfeição; B) todos os mundos são desiguais em perfeição, porém, nenhum é melhor, sendo cabível pensar a existência de um mundo ainda mais perfeito; C) a existência de contradição entre A e B, considerando-se que Deus possui uma natureza perfeita, considerando-se também o princípio da razão, e o fato de existir um mundo, no caso, o que vivemos. Dessa forma, "a existência efetiva do mundo prova que houve escolha, logo, diferença entre os universos possíveis dentre os quais se distinguia um melhor" (RATEAU, 2017, p. 49).

> As condições mesmas de possibilidade da escolha impõem (C): "Deus ou o sábio perfeito escolherão sempre o melhor conhecido, e, se um partido não fosse melhor do que um outro, eles não escolheriam nem um nem outro"[55]. A alternativa é, pois, simples: ou bem Deus não cria nada, porque nenhum mundo ganha dos outros e não merece, então, ser preferido, ou bem ele cria o melhor, porque há um melhor e porque ele não pode criar nada de menos bom do que esse sem incorrer na reprovação de ter mal feito, isto é, de ter agido contrariamente ao que dita a sabedoria. Ora, como existe antes algo do que nada, podemos estar certos I) que há diferença entre todos os mundos possíveis, II) que há um melhor do que todos os outros, III) que este último é único e podemos concluir, *ab effectu*, IV) que nosso mundo é esse mundo (RATEAU, 2017, p. 50).

Rateau (2017) aponta a existência de objeções à afirmação de Leibniz, podendo-se chegar à conclusão de que não existe perfeição que não possa ser superada por algo ainda mais perfeito, no entanto, para Leibniz "o que é declarado o melhor não é um certo estado, um momento ou uma parte qualquer do mundo, mas o próprio universo considerado como o *Universitas creaturarum*[56], a totalidade das coisas [...]" (RATEAU, 2017, p. 52).

Dessa forma, Rateau (2017) conclui que para Leibniz não se deve considerar que pelo fato de o mundo ser infinito ele é o melhor possível dentre

[55] LEIBNIZ, *apud* RATEAU, 2017, p.50.
[56] Segundo a fórmula da Causa Dei (§ 15) (LEIBNIZ, *apud* RATEAU, 2017, p. 52).

todos os possíveis, “mas porque ele é o melhor em relação a outros infinitos, isto é, a outros mundos igualmente possíveis” (RATEAU, 2017, p. 52).

Há ainda na proposta de Leibniz, segundo Rateau (2017), um caminho para a proposição da tese de existência do melhor dos mundos possíveis por aquilo que chama de “via positiva”, sendo a que considera como a melhor forma a mais determinada.

Rateau (2017) utiliza com exemplo da proposição da melhor forma a resolução do problema matemático da catenária[57], na curva braquistócrona[58], a qual foi provado que a curva não é o caminho mais curto entre dois pontos (sendo claro, a reta), no entanto, é o caminho mais rápido a se chegar de um ponto a outro, pois

> A resolução do problema da catenária, da curva braquistócrona, mas também o cálculo dos caminhos óticos, mostram a fecundidade desse método e ilustram o princípio segundo o qual a via a mais simples, a mais fácil, não é necessariamente a mais curta. Assim, a luz, refletindo-se sobre um espelho côncavo, toma o caminho o mais longo. O *optimum* pode ser um máximo ou um mínimo. Em todos os casos, ele reenvia ao mais determinado, ao mais fácil, pois, repitamo-lo, o ponto de vista não é quantitativo (entre dois pontos o caminho o mais curto é sempre a linha reta), mas qualitativo (o caminho o mais rápido para ir de um ponto a um outro pode ser o mais longo) (RATEAU, 2017, p. 54).

Essa comparação de Leibniz, segundo Rateau (2017), é utilizada para ilustrar com a matemática as proposições metafísicas da teoria do melhor dos mundos possíveis.

Porém, recomenda prudência, pois considera as concepções matemáticas apenas ficções e abstrações, afirmando, desse modo que “a matemática divina (*Mathesis Divina*) ou o mecanismo metafísico (*Mechanismus Metaphysicus*) é, portanto, incompleto ou antes insuficiente e até estéril, se não se adicionar uma vontade que se mova livremente para o melhor” (RATEAU, 2017, p. 58).

---

[57] Catenária, na geometria, é definida pela curva plana que representa a forma de equilíbrio de um fio homogêneo, flexível, pesado, suspenso por suas extremidades a partir de dois pontos fixos, e submetido exclusivamente à força da gravidade.

[58] A curva braquistócrona ocorre quando a trajetória de uma partícula que, sujeita a um campo gravitacional constante, sem atrito e com velocidade inicial nula, se desloca entre dois pontos no menor intervalo de tempo. Neste contexto, o que é colocado em questão não é a definição de qual o percurso mais curto entre os dois pontos, cuja resposta obviamente seria a reta, mas sim, qual trajetória é percorrida no menor tempo.

Ainda no artigo, Rateau (2017) trabalha os conceitos de perfeição respectiva e harmonia universal. Aborda a problemática da existência do conceito de mal dentro do melhor dos mundos possíveis, afirmando sobre essa existência, que “o melhor curso de ação nem sempre é o que tende a evitar o mal, pois é possível que o mal seja acompanhado por um bem maior” (LEIBNIZ, *apud* RATEAU, 2017 p. 60).

Já a respeito da harmonia universal, segundo Rateau (2017), para sua existência é necessária uma heterogeneidade, uma variação quase infinita, não havendo repetições, pois cada ser é único, sendo a harmonia a unidade da multiplicidade.

Assim, conclui que a ideia de perfeição, segundo Rateau (2017), não pode ser reduzida a uma soma de perfeições particulares, sendo, dessa forma, “necessário adicionar, no cálculo global, o que não deriva estritamente da quantidade, mas da qualidade: a ordem, a conexão e a harmonia de todas essas coisas variadas que formam o mundo” (RATEAU, 2017, p. 64).

Entendendo-se um pouco melhor o conceito do melhor dos mundos possíveis, através do artigo de Paul Rateau, é interessante ainda buscar o conceito de “compossibilidade”.

No artigo “Sobre o ‘melhor’ do ‘Melhor dos Mundos Possíveis’ e o conceito de ‘compossibilidade’”[59], publicado na Revista do Seminário dos Alunos do PPGLM/UFRJ, de autoria de Raquel Anna Sapunaru, é possível compreender este conceito.

Sapunaru (2009) afirma haver no pensamento de Leibniz a possibilidade de identificar a explicação qualitativa do mecanismo de criação em quatro circunstâncias:

> [...] 1) para separar e qualificar a idéia (*sic*) do Deus de Leibniz; 2) para trazer à tona o conceito leibniziano de “compossibilidade”; 3) para permitir a concepção de uma separação entre as essências e o mundo como um sistema consistente e 4) para diferenciar, do ponto de vista de Deus, entre os infinitos mundos constituídos por conjuntos de essências distintas aqueles que, como conjuntos, já não são compossíveis entre si. (SAPUNARU, 2009, p. 2).

[59] Disponível em: https://seminarioppglm.files.wordpress.com/2009/09/sobre-o-melhordo-melhor-dos-mundos-possiveis-e-o-conceito-de-compossibilidade.pdf

Para Sapunaru (2009), graças ao conceito de compossibilidade é possível a explicação de Leibniz sobre o motivo de algumas essências, dentre as que almejavam a existência, conseguirem sucesso e outras não. Assim, é cabível explicar a compatibilidade com outras essências como condição necessária para uma existência pertencer ao mundo.

Desse modo, a definição de compossibilidade pode ser compreendida "como a propriedade de uma essência de não entrar em contradição com as demais, abrindo-se a possibilidade de pensar o mundo como um conjunto ou sistema autoconsistente" (SAPUNARU, 2009, p. 2).

Segundo Sapunaru (2009), ao criar o mundo atual, a compossibilidade foi levada em consideração por Deus, sendo a condição específica para qualquer possibilidade de existência, pois as essências não necessariamente devem ser perfeitas para existirem, mas sim, compossíveis com as demais existentes.

> [...] Assim, suponhamos que no ato da criação Deus tivesse escolhido somente as essências perfeitas e não se preocupasse com a compossibilidade. Resultado: o mundo criado estaria longe da perfeição ou de ser considerado o "melhor". Fazendo uma analogia entre o conceito físico-matemático de simetria e a compossibilidade leibniziana, olhos, boca, nariz, pele, etc., lindos, não fazem um rosto bonito porque para este rosto poderia faltar simetria. Do mesmo modo, poderia faltar compossibilidade as essências perfeitas se estas existissem simultaneamente. Logo, o "melhor dos mundos possíveis" não pode ser constituído das essências mais perfeitas, pois o conjunto delas não bastaria para que as máximas variedades, a harmonia e a ordem do universo fossem alcançadas (SAPUNARU, 2009, p. 4).

É possível, a partir desse entendimento, segundo Sapunaru (2009), compreender que dada a condição de existência de essências para a constituição do mundo, elas não podem ser absolutamente perfeitas, e sendo imperfeitas, limitadas, podem constituir um mundo possível sem recair no ideal de perfeição.

A partir do conceito de compossibilidade, segundo Sapunaru (2009), Leibniz pôde explicar a questão sobre a comunicação das substâncias, ancorado na tese da harmonia preestabelecida. Este conceito torna-se coerente com a definição de Leibniz sobre substância, permitindo também, "determinar, com exatidão, que a compatibilidade delas com o mundo foi gerada na natureza do possível existente e não de forma independente" (SAPUNARU, 2009, p. 5).

> Livre da idéia (*sic*) leibniziana de Deus, toda criação supõe que a compossibilidade de uma essência em relação à um mundo possível está baseada somente na natureza da essência em questão. Isto exige que cada um dos possíveis existentes deva conter em suas naturezas todas as relações ou compatibilidades com o resto dos componentes deste mundo recém criado e ao qual elas pertencem. Assim, o futuro existente contém em si todas suas relações com um mundo, antes mesmo de ser atualizado [...] (SAPUNARU, 2009, p. 7).

Utilizando-se de duas analogias, uma com o quebra-cabeça, outra com a sequência de números, Sapunaru (2009) explica a questão da necessidade de que os possíveis existentes devem conter todas as relações de compatibilidade com os demais componentes do mundo.

Dessa forma, “um futuro existente nada mais é que uma peça de um quebra-cabeça, isto é, uma peça que está fora do jogo, ainda em fase de montagem e só será entendida como parte deste jogo quando acoplada a ele” (SAPUNARU, 2009, p. 7).

Sobre o exemplo da sequência de números, Sapunaru (2009) traz o conceito Leibniziano de “mônada” para argumentar que, o ponto de vista da mônada pode ser compreendido como uma função de totalidade. “A Mônada, da qual vamos falar aqui, não é senão uma substância simples, que entra nos compostos. Simples, quer dizer, sem partes” (LEIBNIZ, 2007, p. 1).

Sapunaru (2009) afirma que em termos matemáticos, a mônada poderá existir enquanto elemento de um conjunto dado, tendo uma posição determinada. Dessa forma, uma mônada precisa estar de acordo com os outros elementos do conjunto para compô-lo, seguindo, desse modo, suas regras. Para exemplificar a questão, Sapunaru (2009) apresenta um exemplo:

> [...] tomemos o conjunto dos números pares naturais, [...]. O primeiro elemento desse conjunto será o número, zero (0), em seguida virá o dois (2), depois o quatro (4), o seis (6) e assim por diante. O número dez (10) poderá fazer parte desse conjunto? A resposta é sim, contudo, qual seria o lugar dele no conjunto? Deverá ser, obrigatoriamente, após o oito (8) e antes do doze (12), caso contrário, o elemento dez (10), ao fazer parte do conjunto, não nos permitirá entender as seqüências (*sic)*, em direção ao maior ou ao menor elemento, a partir dele. Assim, por analogia, o elemento dez (10) no conjunto dos pares positivos, pode ser entendido como uma mônada que contém em si mesma as relações com todas as demais, e, portanto, com um mundo composto por um sistema de relações visto do seu ponto de vista, perspectiva ou lugar que ocupa. A mônada percebe a partir de si o múltiplo que está fora dela e isto significa que o múltiplo percebido está fundado na compossibilidade do uno com este múltiplo já contido no seu ponto de vista. Ora, se a compossibilidade é a manifestação de sua pertinência a um mundo, então na natureza

> dessa mônada já estão contidas suas relações com as demais mônadas [...] (SAPUNARU, 2009, p. 8).

Conclui-se então, conforme Sapunaru (2009), a existência de uma equivalência da compossibilidade com a conexão universal, podendo a mônada ter conhecimento somente daquilo que está logo ao seu lado, porém, a partir dela, seria possível construir todo o conjunto de sequências em futuros possíveis. No entanto, este saber não cabe aos homens, cabendo só a Deus seu completo conhecimento.

Com esta abordagem do conceito filosófico de “melhor dos mundos possíveis”, é possível passarmos ao próximo ponto, abordando a forma como foi realizada a apropriação, feita pela área de estudos da literatura, do conceito de mundos possíveis, utilizando-o para dar conta das ficcionalidades produzidas em romances literários.

2.2 Mimeses e mundos possíveis

Para abordar a forma como a teoria do melhor dos mundos possíveis foi apropriada para os estudos literários, buscou-se referência no texto “*Mímesis e mundos posibles*”[60], de Lubomir Dolezel, teórico literário tcheco, considerado um dos expoentes na utilização da teoria dos mundos possíveis em estudos da literatura. A análise ocorrerá a partir da teoria literária e a forma como ela se conecta ao conceito de mundos possíveis, apresentando-se ao final pontos de contato com o próximo subtópico que abordará a compreensão dos mundos possíveis nos campos da arte e da estética e a possível relações com a mídia social *Instagram*.

Ao iniciar seu texto, Dolezel (1997) situa a questão da semântica mimética, afirmando que desde os escritos de Platão o pensamento estético universal é concebido sob o domínio da ideia de “mimesis”, na qual se considera as ficções, ou seja, os objetos ficcionais, como imitações/representações da realidade.

Utilizando-se dessa constatação, Dolezel (1997) afirma que seu trabalho pode ser compreendido como uma contribuição para a análise semântica e

[60] Obra sem tradução para a língua portuguesa.

teórica dos significados do termo “mimesis”, com a intenção de propor uma alternativa às teorias miméticas da ficcionalidade. Para exemplificar sua proposição, afirma que historiadores ao longo do tempo se ocuparam em muitos trabalhos de busca pela correlação real entre pessoas, acontecimentos e lugares apresentados em obras ficcionais.

Dolezel (1997) apresenta três descobertas da época sobre personagens fictícios com correspondentes possivelmente reais: o caso da obra “A Descoberta do Rei Artur”, desenvolvida pelo historiador da Universidade de Cambridge, Geoffrey Ashe, na qual o autor afirma ter descoberto o correspondente real ao famoso rei bretão, que seria Riothamus, um rei britânico do século quinto; O trabalho do historiador John G. Bellamy, que com a obra “Robin Hood: uma investigação histórica” afirma que o personagem teria inspirações em um lacaio do Rei Eduardo II da Inglaterra, chamado Robert Hode; O trabalho do professor de história da arte Albert Boime, apresentado em 1985, o qual afirmava que o famoso quadro de Vicent Van Gogh “Noite estrelada” era a correspondência real da posição astronômica do céu a partir da janela do asilo de Saint-Rémy-de-Provence na noite de 19 de junho de 1889, com um pequeno adendo do pintor: um cometa que na noite real não existiu, mas que foi inspirado nas páginas da revista *Harper’s Weekly* do ano de 1881, a qual continha ilustrações de cometas e era lida regularmente pelo pintor.

Com esses exemplos, especialmente o de Van Gogh, Dolezel (1997) explica como os críticos literários de sua época se utilizavam desses mesmos métodos para interpretar objetos ficcionais, buscando sempre referências reais correspondentes.

Dessa forma, a crítica mimética, segundo Dolezel (1997), utilizava-se da correspondência de um indivíduo histórico com um personagem lendário, ou acontecimentos ficcionais e cenas ficcionais com acontecimentos reais e lugares naturais. Assim, este seria o cerne da teoria semântica, a função mimética baseada na referência ficcional.

No entanto, segundo Dolezel (1997), esta teoria é tensionada quando é impossível de se encontrar um correspondente real para personagens ou lugares ficcionais, pois

> A semântica mimética “funciona” se um protótipo particular da entidade fictícia puder ser encontrado no mundo real (O Napoleão de Tolstói - Napoleão histórico, uma narrativa fictícia - um evento real). A verdadeira prova de fogo para essa semântica ocorre quando não apenas não sabemos qual é o protótipo real, mas, e isso é mais importante, nem sequer sabemos onde procurá-lo. Onde estão os indivíduos reais representados por Hamlet, Julien Sorel, Raskolnikov? Obviamente, seria absurdo dizer que, por exemplo, o Raskolnikov fictício é uma representação de um jovem autêntico que viveu em São Petersburgo em meados do século XIX. Nenhuma investigação histórica, por mais meticulosa que fosse, encontraria tal indivíduo. A impossibilidade de descobrir um indivíduo real por trás de cada representação fictícia forçou a crítica mimética a fazer um desvio interpretativo: diz-se que os *indivíduos* ficcionais representam *universais* reais (tipos psicológicos, grupos sociais, condições existenciais ou históricas) (DOLEZEL, 1997, p. 71-72, grifos do autor, tradução nossa)[61].

Dolezel (1997), ao constatar este acontecimento de uma função mimética modificada para uma versão universalista, utiliza-se do exemplo da obra de Eric Auerbach “Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental”, afirmando que nesta obra o autor recuperou o status da crítica mimética após o ataque do modernismo.

Auerbach, conforme Dolezel (1997), exemplifica a proposição com a obra de Miguel de Cervantes, Dom Quixote, afirmando que Sancho Pança e Dom Quixote aparecem como personagens representativos da Espanha contemporânea, sendo Sancho um camponês de La Mancha e Dom Quixote um pequeno cavaleiro rural que perdeu a razão.

Dessa forma, “se indivíduos fictícios são tomados como representações de universais reais, a crítica mimética se torna uma **linguagem sem indivíduos**". (STRAWSON *apud* DOLEZEL, 1997, p. 72, grifos do autor, tradução nossa)[62].

---

[61] La semántica mimética ‘funciona si un prototipo particular de la entidad ficcional puede encontrarse en el mundo real (El Napoleón de Tolstoy-Napoleón histórico, un relato ficcional -un acontecimiento real). La verdadera prueba de fuego para esta semántica se produce cuando no sólo no sabemos cuál es el prototipo real, sino que, y esto es más importante, ni siquiera sabemos dónde buscarlo. ¿Dónde están los individuos reales representados por Hamlet, Julien Sorel, Raskolnikov? Obviamente, sería absurdo afirmar que, pongamos por caso, el Raskolnikov ficcional es una representación de un joven auténtico que vivía en San Petesburgo a mediados del siglo XIX. Ninguna investigación histórica, por meticulosa que fuese, daría con tal individuo. La imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación ficticia ha forzado a la crítica mimética a dar un rodeo interpretativo: se dice que los *particulares* ficcionales representan *universales* reales (tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas).

[62] “Si los particulares ficcionales se toman como representaciones de universales reales, la crítica mimética se convierte en un ‘lenguaje sin particulares’”.

Considerando-se essa mudança de compreensão da função mimética para universalista, “[...] as funções literárias são transformadas em exemplos categorizados da história real. A crítica auerbachiana é uma interpretação universalista da história baseada nas ficções”. (DOLEZEL, 1997, p. 73)[63].

No entanto, para Dolezel (1997), há um fundamento epistemológico duvidoso nessa prática interpretativa. Para o autor, é evidente que um crítico Auerbachiano não realiza dupla operação.

> [...] Primeiro, selecione um sistema interpretativo (ideológico, psicológico, sociológico etc.) e transcreva a realidade em suas categorias abstratas. Em segundo lugar, combina os dados ficcionais com as categorias interpretativas postuladas. Como uma e apenas uma pessoa realiza tanto a categorização da realidade quanto a busca de correspondências com indivíduos fictícios, não deveria nos surpreender o alto grau de "sucesso" das interpretações universalistas. (DOLEZEL, 1997, p. 73, grifo do autor, tradução nossa)[64].

Dolezel (1997) afirma que, considerando-se esta possível falibilidade nas interpretações universalistas baseadas na crítica Auerbachiana, sem negar que ela é importante para alguns propósitos de estudos literários gerais e comparativos, “[...] uma semântica da ficcionalidade incapaz de acomodar o conceito de particularidade ficcional é seriamente falha” (DOELZEL, 1997, p. 73-74, tradução nossa)[65].

Neste ponto, Dolezel (1997) apresenta uma alternativa à esta falha, utilizando o trabalho de Ian Watt na obra “O Auge da novela”, na qual o autor faz uma crítica mimética. A partir do trabalho de Watt, no qual ao analisar a obra “Robinson Crusoé”, de autoria de Daniel Dafoe, afirma surgir uma outra forma de função interpretativa, a partir da identificação da fonte de representação estar ligada ao autor da obra, dessa forma, “graças a um movimento semântico

[63] “[...] las funciones literarias se transforman em ejemplos categorizados de la historia real. La crítica auerbachiana es una interpretación universalista de la historia basada en las ficciones”.
[64] Primero, selecciona un sistema interpretativo (ideológico, psicológico, sociológico, etc.) y transcribe la realidad em sus categorías abstractas. Segundo, hace corresponder los particulares ficcionales con las categorías interpretativas postuladas. Dado que una y una sola persona realiza tanto la categorización de la realidad y la búsqueda de las correspondencias con los individuos ficcionales no deberían sorprendernos el alto grado de ‘éxito’ de las interpretaciones universalistas.
[65] “[...] una semántica de la ficcionalidad incapaz de acomodar el concepto de particular ficcional es seriamente defectuosa”.

insidioso do predicado, a função mimética é substituída por uma *função pseudomimética*" (DOLEZEL, 1997, p. 75, grifos do autor, tradução nossa)[66].

Para Dolezel (1997), a pseudomimética, na crítica wattiana, parecem expressar a relação mimética, pois não derivam de indivíduos fictícios de protótipos reais. Porém, em seu lugar, "pressupõem que os indivíduos ficcionais são de algum modo preexistentes ao ato de representação" (DOLEZEL, 1997, p. 75, tradução nossa)[67].

Dessa forma, é possível compreender a atuação de um escritor como uma espécie de mediador, alguém com acesso privilegiado a estes indivíduos fictícios, sendo ele o responsável por descrever estas personagens existentes somente nos domínios da ficção, pois

> [...] Um escritor de ficção descreve, estuda ou apresenta personagens fictícios como um historiador faria isso com personalidades históricas. De acordo com a perspectiva wattiana, o escritor de ficção é um historiador de domínios ficcionais (DOLEZEL, 1997, p. 75, tradução nossa)[68].

Ainda sobre a pseudomimética, Dolezel (1997) cita o trabalho da austríaca Dorrit Cohn, estudiosa da literatura alemã e comparada, com sua obra "Consciências transparentes", para afirmar, ancorado no trabalho da autora, que as interpretações pseudomiméticas dominaram a prática da crítica mimética nos anos contemporâneos ao seu estudo.

Conforme Dolezel (1997), Cohn considera a *mimesis* como um processo textual, sendo dessa forma um fenômeno que ocorre entre os textos literários e as entidades ficcionais.

> Ao focar na relação entre o texto literário e o mundo ficcional, Cohn avança a semântica contemporânea da ficção. Ao mesmo tempo, seu livro nos lembra que uma narratologia baseada na teoria textual não suprime automaticamente a pseudomimese. Não há diferença entre atribuir a 'descrição', 'retrato', 'exploração' de entidades fictícias a um autor, um dispositivo textual ou um narrador. Em todas as suas variantes, a pseudomimese baseia-se no pressuposto de que os domínios da

[66] "Gracias a un insidioso movimiento semántico del predicado, la función mimética es sustituida por una *función seudomimética*".
[67] "[...] presuponen que los particulares ficcionales de algún modo son preexistentes al acto de representación".
[68] [...] Un escritor de ficción describe, estudia o presenta los personajes ficcionales como un historiador lo haría con personalidades históricas. Según la perspectiva wattiana, el escritor de ficción es un historiador de los dominios ficticios.

> ficção em geral e das mentes ficcionais em particular existem independentemente do ato de representação, esperando para serem descobertos e descritos (DOLEZEL, 1997, p. 76, grifos do autor, tradução nossa)[69].

A partir desta constatação pelo trabalho de Cohn, Dolezel (1997) indica um contraponto acerca das implicações sobre os estudos da ficção, afirmando que "a pseudomimese impede a formulação e o estudo da questão fundamental da semântica da ficção: como nascem os mundos fictícios?" (DOLEZEL, 1997, p. 76, tradução nossa)[70].

Com esta análise feita por Dolezel (1997), na qual o autor apresentou três trabalhos de críticos da literatura, concluiu que a mimese, enquanto teoria da ficcionalidade, ficou completamente impossibilitada, pois

> Se indivíduos fictícios são preservados, eles não são explicados como representações de entidades reais; eles são considerados preexistentes e presume-se que uma fonte de representação os recuperou. Nem a semântica universalista nem a pseudomimese conseguem transcender o campo apropriado da teoria mimética dado pela função mimética original. Estas estratégias interpretativas, ou substancialmente alteram (no caso da função universalista), ou esvaziam de conteúdo (no caso da função pseudomimética) a ideia de representação mimética (DOLEZEL, 1997, p. 76-77, tradução nossa)[71].

Considerando esta constatação de impossibilidade das teorias acima citadas em darem conta de uma resposta que transcenda a teoria mimética, Dolezel (1997) apresenta sua proposição para que essa transposição das limitações da teoria mimética se realize. Assim, apresenta o conceito de uma **semântica dos mundos possíveis**.

---

[69] Al centrarse en la relación entre el texto literario y el mundo ficticio, Cohn adelanta la semántica contemporánea de la ficción. Al mismo tiempo, su libro nos recuerda que una narratología basada em la teoría textual no supone automáticamente sustraerse de la seudomímesis. No hay ninguna diferencia entre asignar la 'descripción', 'retrato', 'exploración' de las entidades ficcionales a un autor, a un dispositivo textual o a un narrador. En todas sus variantes, la seudomímesis se basa en la presuposición de que los dominios de la ficción en general y las mentes ficcionales em particular existen independientemente del acto de representación, a la espera de ser descubiertos y descritos.

[70] "La seudomímesis impide la formulación y estudio de la cuestión fundamental de la semántica de la ficción: ¿cómo nacen los mundos ficcionales?".

[71] Si los particulares ficcionales se conservan, no se explican como representaciones de entidades reales- son tomados como preexistentes y se da por sentado que una fuente de representación los ha recuperado. Ni la semántica universalista, ni la seudomímesis consiguen transcender al ámbito apropiado de la teoría mimética dado por la función mimética original. Estas estrategias interpretativas, o alteran sustancialmente (en el caso de la función universalista), o bien vacían de contenido (en el caso de la función seudomimética) la idea de la representación mimética.

Para Dolezel (1997), as dificuldades da teoria mimética surgem quando se vincula as ficções exclusivamente ao mundo real. “Toda ficção, inclusive a mais fantástica, é interpretada como se referindo a um ‘universo do discurso’ e apenas um, o mundo real” (DOLEZEL, 1997, p. 77, grifo do autor, tradução nossa)[72].

Conforme Dolezel (1997), a alternativa para esta incapacidade de compreensão do universo do discurso em outras possibilidades que não o mundo real seria a semântica de mundos múltiplos, fazendo, dessa forma, com que “a semântica mimética seja substituída pela *semântica da ficcionalidade dos mundos possíveis*” (DOLEZEL, 1997, p. 77, tradução nossa)[73].

Esta proposta de uma semântica dos mundos possíveis, segundo Dolezel (1997), foi estimulada por uma tendência da semântica lógica e filosófica, sendo nos anos de 1970 a ocorrência das primeiras produções que aproximavam a teoria dos mundos possíveis, baseadas em Leibniz, com as ficções literárias.

> O modelo de mundos possíveis oferece uma nova base para a semântica ficcional, fornecendo uma interpretação do conceito de mundo ficcional. Deve-se enfatizar, no entanto, que uma teoria que abrange as ficções literárias não surge de uma apropriação mecânica do sistema conceitual da semântica dos mundos possíveis. Os mundos fictícios da literatura têm um caráter específico para serem incorporados aos textos literários e para funcionar como artefatos culturais. Uma teoria que abrange as ficções literárias surge da fusão da semântica dos mundos possíveis com a teoria do texto (DOLEZEL, 1997, p. 78, tradução nossa)[74].

A partir dessa proposta de uma teoria que emerge da fusão entre a teoria do texto e a semântica dos mundos possíveis, Dolezel (1997) propõe que esta semântica seria o fundamento teórico de uma semântica da ficcionalidade.

Desse modo, Dolezel (1997) apresenta três teses fundamentais que, em seu entendimento, podem derivar do modelo de mundos possíveis: 1. Mundos

---

[72] “Toda ficción, incluyendo las más fantásticas, es interpretada en tanto que se refiere a un ‘universo de discurso’ y sólo uno, el mundo real”.

[73] “La semántica mimética será reemplazada por la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles”.

[74] El modelo de los mundos posibles ofrece un nuevo fundamento para la semántica ficcional, al proporcionar una interpretación del concepto de mundo ficcional. Hay que recalcar, sin embargo, que una teoría englobadora de las ficciones literarias no surge de una apropiación mecánica del sistema conceptual de la semántica de los mundos posibles. Los mundos ficcionales de la literatura tienen un carácter específico por estar incorporados en textos literarios y por funcionar como artefactos culturales. Una teoría englobadora de las ficciones literarias surge de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto.

fictícios são conjuntos de possíveis estados de coisas; 2. O conjunto de mundos fictícios é ilimitado e variado ao máximo; 3. Mundos fictícios são acessíveis a partir do mundo real.

Na primeira tese, Dolezel (1997) afirma que o traço mais importante desse modelo é a sua capacidade de legitimação de possíveis não realizados para pessoas, lugares, objetos e situações em várias ordens. Para o autor, na semântica dos mundos possíveis uma interação entre personagens fictícios e personagens com correspondência real é possível, no entanto na semântica de mundo único, essa possibilidade não existe.

Ainda nesta primeira tese, Dolezel (1997) apresenta o princípio de homogeneidade, princípio no qual considera que "igual aos possíveis não realizados, toda entidade fictícia é ontologicamente homogênea" (DOLEZEL, 1997, p. 80, tradução nossa)[75].

Esse princípio da homogeneidade, segundo Dolezel (1997), é uma condição que torna possível a explicação para a compatibilidade de indivíduos fictícios, explicando como pode ocorrer a comunicação e interação entre os diferentes indivíduos fictícios existentes em mundos possíveis.

Na segunda tese, Dolezel (1997) afirma que se os mundos ficcionais podem ser interpretados como mundos possíveis, a literatura não fica restrita às imitações do mundo real, podendo assim também incluir, além dos mundos similares ou análogos ao mundo real, os mundos fantásticos, que não tenham correspondência aproximada à realidade.

Ainda nesta segunda tese, Dolezel (1997) retoma Leibniz ao trazer suas restrições para existência dos mundos possíveis, sendo a premissa de que os mundos possíveis não devem conter contradições. No entanto, apesar de existir esta contradição imposta por Leibniz, ficou aberta a possibilidade de desenvolvimento de uma grande variedade de desenhos para os mundos possíveis.

> [...] Uma ordem geral determina um mundo possível ao funcionar como construção sobre a admissibilidade: somente se admitem entidades possíveis no mundo de tal forma que se ajustem a sua ordem geral. Assim, o conjunto de todos os possíveis se subdivide em "muitas combinações distintas de compossíveis"[76]. Nesta perspectiva, um

[75] "Al igual que los posibles no realizados, toda entidad ficcional es ontológicamente homogénea".
[76] LEIBNIZ *apud* DOLEZEL, 1997, p. 81.

> mundo ficcional se apresenta como um conjunto de indivíduos ficcionais compossíveis, caracterizados por sua própria organização global e macroestrutural. A estrutura e a especificidade são aspectos complementares da individualização do mundo (DOLEZEL, 1997, p. 81, grifo do autor, tradução nossa)[77].

Na terceira tese, Dolezel (1997) afirma que a semântica dos mundos possíveis legitima a soberania dos mundos ficcionais frente ao mundo real, oferecendo a possibilidade de compreensão para o nosso contato com os mundos ficcionais, situação na qual transita-se entre o real e o ficcional, porém "os mundos fictícios só são acessíveis do mundo real através de *canais semióticos*, através do processo de informação" (DOLEZEL, 1997, p. 82, grifo do autor, tradução nossa)[78].

Para Dolezel (1997), o mundo real participa da formação dos mundos ficcionais, oferecendo modelos para sua estruturação, em transferências de informações, com materiais do mundo real que ingressam na estruturação dos mundos ficcionais. Esta transformação, faz com que o material real se modifique no contato com a fronteira entre os mundos: "[...] tem que ser convertido em possíveis não reais, com todas as consequências ontológicas, lógicas e semânticas" (DOLEZEL, 1997, p. 83, tradução nossa)[79].

Do ponto de vista da recepção, segundo Dolezel (1997), o acesso aos mundos possíveis ocorre através dos textos literários que são lidos e interpretados por leitores reais. "[...] graças a mediação semiótica, um leitor real pode 'observar' os mundos ficcionais e fazer deles uma fonte de sua experiência, da mesma forma que se apropria do mundo real através de sua experiência" (DOLEZEL, 1997, p. 83)[80].

---

[77] [...] Un orden general determina un mundo posible al funcionar como constricción sobre la admisibilidad: sólo se admiten entidades posibles en el mundo tales que se ajusten a su orden general. Así, pues, el conjunto de todos los posibles subdivide en 'muchas combinaciones distintas de componibles'. En esta perspectiva, un mundo ficcional se presenta como un conjunto de particulares ficcionales componibles, caracterizados por su propria organización global y macroestructural. La estructura y la especificidad son aspectos complementarios de la individualización de mundo.

[78] "Los mundos ficcionales sólo son accesibles desde el mundo real a través de *canales semióticos*, mediante el proceso de información".

[79] "[...] tiene que ser convertido em posibles no reales, con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas".

[80] "[...] gracias a la mediación semiótica, un lector real puede 'observar' los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real a través de su experiencia".

Além das três teses apontadas por Dolezel (1997), o autor apresenta alguns traços específicos dos mundos ficcionais da literatura, afirmando que apesar da teoria dos mundos possíveis oferecer fundamentos para a teoria das ficções literárias, elas não podem substituí-las. Dessa forma suscita a necessidade de se ter consciência dos limites da capacidade explicativa dos mundos possíveis enquanto artefatos culturais.

Desse modo, Dolezel (1997) apresenta três traços dos mundos possíveis no contexto da semântica formal, aplicados às ficções literárias: 1. Os mundos fictícios da literatura são incompletos; 2. Muitos mundos fictícios da literatura não são semanticamente homogêneos; 3. Os mundos ficcionais da literatura são construções de atividade textual.

Sobre o primeiro traço, Dolezel (1997) afirma que esta propriedade da incompletude implica que muitas das conclusões concebíveis sobre os mundos fictícios literários são irresolúveis, sendo ela uma deficiência lógica dos mundos fictícios, porém, um fator importante de sua estética.

Já sobre o segundo traço, Dolezel (1997) afirma que muitos mundos fictícios podem apresentar uma estruturação semântica interna complexa, podendo, dessa forma, demonstrar uma falta de homogeneidade semântica. Para o autor, as modalidades representam uma macro-construção formativa importante dos mundos narrativos.

> [...] A estruturação modal gera uma variedade de mundos narrativos, tanto homogêneos como não-homogêneos. Assim, por exemplo, o mundo da ficção realista é um mundo aleticamente homogêneo, e.d., natural (fisicamente possível); no polo oposto, um mundo sobrenatural aleticamente homogêneo (fisicamente impossível, como o mundo das deidades, demônios etc.) pode ser concebido. Um mundo mitológico, no entanto, é uma estrutura semanticamente não-homogênea, constituída pela coexistência de domínios naturais e sobrenaturais. Os domínios estão separados por rígidas fronteiras, mas ao mesmo tempo, estão unidos pela possibilidade de contatos inter-fronteiriços (DOLEZEL, 1997, p. 87, tradução nossa)[81].

[81] [...] La estructuración modal genera una variedad de mundos narrativos, tanto homogéneos como no-homogéneos. Así, por ejemplo, el mundo de la ficción realista es un mundo aléticamente homogéneo, e.d., natural (físicamente posible); en el polo opuesto, un mundo sobrenatural aléticamente homogéneo (físicamente imposible, como el mundo de las deidades, demonios, etc.) puede concebirse. Un mundo mitológico, sin embargo, es una estructura semánticamente no-homogénea, constituida por la coexistencia de dominios naturales y sobrenaturales. Los dominios están separados por rígidas fronteras pero, al mismo tiempo, están unidos por la posibilidad de contactos inter-fronterizos.

Sobre o terceiro traço, Dolezel (1997) pressupõe a necessidade de realização de uma operação especial para transformar os possíveis não reais em entidades ficcionais, para desse modo poder atribuir uma existência ficcional aos mundos possíveis. Para o autor, conforme proposto na solução de Leibniz, os mundos possíveis passam a ter uma existência ficcional quando são "descobertos". Dessa forma, com o poder de sua imaginação, os escritores e poetas obtém um acesso privilegiado a esses mundos, possibilitando a publicação desses mundos através de suas imaginações transferidas para o papel.

No entanto, segundo Dolezel (1997), a construção dos mundos possíveis ocorre reunindo-se diversas atividades culturais, como composições musicais e poéticas, mitologias e contadores de histórias, pinturas e esculturas, cinema, teatro, dança etc. "As ficções literárias se constroem no ato criativo da imaginação poética, na atividade da *poiesis*. O texto literário é um mediador dessa atividade" (DOLEZEL, 1997, p. 88, grifo do autor, tradução nossa)[82].

Dolezel (1997) apresenta ainda em seu trabalho uma proposta de compreensão dos textos literários a partir da teoria austiniana dos atos de fala performativos. Os atos performativos são portadores daquilo que se chama forma ilocutiva. Essa força produz uma mudança de mundo, considerando-se as condições apropriadas de adequação por convenções extralinguísticas.

> [...] A gênese de mundos fictícios pode ser considerada um caso extremo de mudança de mundo, uma mudança da não existência para a existência (ficcional). A particular força ilocutiva dos atos de fala literários que produzem estas mudanças se chama força de autenticação. Um estado de coisas possível e não realizado se converte em um existente ficcional ao ser autenticado por um ato de fala literário oportunamente emitido. Existir na ficção significa existir como possível textualmente autentificado (DOLEZEL, 1997, p. 90, tradução nossa)[83].

Com a teoria da autenticação, segundo Dolezel (1997), é possível reconhecer diferentes modos da existência ficcional que se relacionam com os

[82] "Las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*. El texto literario es el mediador en esa actividad".
[83] [...] La génesis de mundos ficcionales puede considerarse un caso extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia (ficcional). La particular fuerza ilocutiva de los actos de habla literarios que produce este cambio se llama fuerza de autentificación. Un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autentificado por un acto de habla literario oportunamente emitido. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autentificado.

diferentes graus de força autenticadora do texto, e dessa forma, "[...] a existência ficcional está não só determinada, mas manipulada pelo ato narrativo autenticador" (DOLEZEL, 1997, p. 91, tradução nossa)[84].

Por fim, Dolezel (1997) apresenta aquilo que denomina os textos auto-anulantes e os mundos fictícios impossíveis. Para o autor, o conceito de auto-anulação é de máxima importância para a teoria da narrativa de ficção. Com ela é possível obter uma explicação de diversas narrativas na literatura moderna.

Para exemplificar a proposta, Dolezel (1997) cita o livro de O. Henry, "*Roads of Destiny*", no qual a personagem principal morre três vezes. Considera que, apesar de todas as versões do falecimento da personagem principal são construídas pelo narrador autorizado, elas são autênticas. Dessa forma, existem mundos fictícios justapostos irreconhecíveis e sem explicações, sendo impossível afirmar qual das versões é o legítimo mundo ficcional da obra.

> [...] Neste caso, no entanto, a autenticidade da existência ficcional é negada pela estrutura lógico-semântica do mundo mesmo. A literatura oferece os meios para construir mundos impossíveis, mas a custo de frustrar a empreitada o seu conjunto: a existência ficcional dos mundos impossíveis não pode autenticar-se. A restrição leibniziana é ignorada, mas não cancelada (DOLEZEL, 1997, p. 93, tradução nossa)[85].

Então, a partir da revisão da proposta de Dolezel (1997), de adaptação da estrutura e lógica dos mundos possíveis de Leibniz para a formulação das bases de compreensão da literatura ficcional, é possível compreender como esta estrutura atua na construção de narrativas, pressupondo-se que não se aplicam apenas às narrativas literárias, mas também nas narrativas cotidianas presentes nas mídias sociais que estão disponíveis para usos individuais, com possibilidades de compartilhamento e propagação coletiva e mundial, na atualidade digital ubíqua.

Cabe ressaltar que esta possibilidade de construção de mundos possíveis de forma cotidiana ubíqua é de certa forma potencializada por ferramentas

[84] "[...] la existencia ficcional está no solo determinada sino manipulada por el acto narrativo autentificador".
[85] [...] En este caso, sin embargo, la autenticidad de la existencia ficcional es negada por la estructura lógico-semántica del mundo mismo. La literatura ofrece los medios para construir mundos imposibles, pero a costa de frustrar la empresa en su conjunto: la existencia ficcional de los mundos imposibles no puede autentificarse. La restricción leibniziana es ignorada pero no cancelada.

digitais que proporcionam o uso de imagens em conjunto com construções textuais. Desse modo, a relação entre a mídia social *Instagram* e os mundos possíveis é uma aproximação teórica a ser considerada, pensando-se na construção desses mundos possíveis em formatações de imagens disponíveis pelo *Instagram*.

Porém, um ponto bastante importante de ser frisado é a linearidade da literatura, ou seja, a expressão de mundos possíveis através da transcrição linear das imagens mentais.

É possível a "tradução" da linearidade dos textos para produções imagéticas desenhadas ou fotografadas, porém, a capacidade de tradução necessita que o(s) sujeito(os) que realizarem essa operação semiótica sejam dotados da capacidade de imaginação em cenas. "Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas" (FLUSSER, 1985, p. 7).

Considerando essa necessidade de compreensão do contato dos mundos possíveis com as expressões imagéticas, que também se constroem de modo ficcional, será abordada no próximo subtópico a aproximação dos campos da arte e da estética com a teoria dos mundos possíveis, através de uma apresentação do trabalho de Anne Cauquelin.

Ainda, no próximo subtópico, será abordada a forma como texto e imagem se relacionam de forma ubíqua com o real e o virtual no *Instagram*, articulando-se, dessa forma, na construção de mundos possíveis. Esta relação será explorada através da apresentação das *hashtags* e perfis selecionados para a composição do *corpus* de pesquisa, delineando caminhos que possam indicar como as produções, manipulações e alterações da imagem podem se constituir em construções ficcionais que se apresentam como mundos possíveis na mídia social *Instagram*.

2.3 *Instagram* e mundos possíveis

A investigação da relação entre os mundos possíveis e o *Instagram* é parte do cerne da proposta de desenvolvimento desta dissertação. Buscando-se referências nas mudanças advindas da pós-fotografia e aproximando-as das

propostas de estudo de mundos possíveis, originada na filosofia e apropriada pela literatura, chegou-se até este tópico no intuito de delinear possíveis caminhos para indicar como estas manifestações cotidianas visuais se expressam no *Instagram*, considerando-se para isso as mudanças advindas da ubiquidade proporcionada pela mobilidade digital.

Porém, antes de apresentar o *corpus* de pesquisa, considera-se importante apresentar a relação da teoria dos mundos possíveis com os campos de estudo da arte e da estética.

O motivo que levou à necessidade de desenvolvimento desta aproximação consiste no ponto levantado ao final do subtópico anterior sobre a necessidade de compreender a capacidade "imaginística" (FLUSSER, 1985) dos mundos possíveis, ou seja, a sua construção em imagens, e não apenas em estruturas textuais lineares.

Para Flusser (1985), existe um tempo mágico de análise e apreciação de imagens. Este tempo é circular, e não linear. As relações não são construídas de forma casual no tempo circular, mas sim, constroem-se de forma significativa, mágica. "Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis (FLUSSER, 1985, p. 7).

Flusser (1985) afirma que as imagens não são formas que se entrepõem entre o homem e o mundo, elas são mediações. Porém, ao invés de utilizar as imagens como mediações, o homem passou a viver em função de imagens.

> Trata-se de alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo. *Imaginação* torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas. No segundo milênio A. C., tal alucinação alcançou seu apogeu. Surgiram pessoas empenhadas no "relembramento" (sic) da função originária das imagens, que passaram a rasgá-las, a fim de abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens. O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos *imaginísticos*. Eis como foi inventada a escrita linear. Tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos. Surgia assim a *consciência histórica*, consciência dirigida contra as imagens. Fato nitidamente observável entre os filósofos pré-socráticos e sobretudo entre os profetas judeus (FLUSSER, 1985, p. 8)

Esta linearização das imagens relaciona-se com o predomínio das construções ficcionais escritas sobre as produções “imaginísticas” na sociedade ocidental. “A luta da escrita contra a imagem, da consciência histórica contra a consciência mágica caracteriza a História toda. E terá consequências imprevistas” (FLUSSER, 1985, p. 8).

Não se faz oposição, aqui neste trabalho, às construções ficcionais escritas. A sua grande importância é reconhecida no desenvolvimento do subtópico anterior. Porém o apontamento de Flusser (1985) torna-se importante para dar ênfase à relevância que a construções ficcionais imagéticas possuem em nosso cotidiano ubíquo, no qual texto e imagem se entrelaçam possibilitando diferentes sentidos entre realidade e virtualização.

> [...] Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los (sic). Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. Atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo, em determinados textos da ciência exata. Deste modo, a hierarquia dos códigos vai se perturbando: embora os textos sejam metacódigo de imagens, determinadas imagens passam a ser metacódigo de textos (FLUSSER, 1985, p. 8).

Desse modo, Flusser (1985) considera que, apesar da função do texto ser uma mediação entre o homem e as imagens, alguns textos acabam por se sobrepor, tapando as imagens que buscam representar algo para os homens. “Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história para. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade” (FLUSSER, 1985, p. 9).

Estes mundos, descritos como absurdos por Flusser (1985), seriam aqueles mundos dominados pela produção de imagens através de dispositivos. “Pois é precisamente em tal mundo que vão sendo inventadas as imagens técnicas. E em primeiro lugar, as fotografias, a fim de ultrapassar a crise dos textos” (FLUSSER, 1985, p. 9).

Pensando-se em detalhar este espaço de investigação das construções de imagens-ficção através de dispositivos técnicos em ferramentas ubíquas como a mídia social *Instagram*, busca-se aproximar esta carência de compreensão das estruturas “imaginísticas” (FLUSSER, 1985), pela prevalência

das estruturas lineares de construção de ficções, com a discussão dos mundos possíveis nos campos da arte e da estética.

Para dar conta deste tensionamento, conforme já citada na introdução, buscou-se apoio no trabalho da filósofa, romancista, ensaísta e artista plástica Anne Cauquelin (2010), em sua obra “No ângulo dos mundos possíveis”. Em seu trabalho, a autora apresenta uma extensa apropriação da teoria filosófica de Leibniz para explicar como os mundos possíveis podem ser contemplados no campo das artes visuais, descrevendo a possível existência de uma relação intrínseca de mundos possíveis com a estética aplicada na concepção das obras artísticas.

Cauquelin (2010) realiza uma retomada dos autores precursores das propostas que concebiam a existência de outros mundos, como os seguidores de Pitágoras, que acreditavam na hipótese de a terra realizar um movimento circular em torno do fogo, e dessa forma, não situando-se no centro do universo. Graças à esta hipótese dos pitagóricos, acrescenta-se mais um planeta aos nove já conhecidos na época: a Antiterra. Sem informações precisas sobre o que ou como era, a Antiterra “[...] parece ser uma criação destinada a assegurar a harmonia das esferas pitagóricas, a hipótese deixa aberta a possibilidade da existência de outros mundos (CAUQUELIN, 2010, p. 33).

No entanto, conforme Cauquelin (2010), é com Giordano Bruno que se estabelece a concepção de mundos infinitos, pois ele é o responsável por desmontar “[...] o sistema cosmológico de Aristóteles a fim de defender seu próprio mundo - ou melhor, seus mundos infinitos, já que é de fato sobre a noção de infinito que se constrói o novo universo Bruniano (CAUQUELIN, 2010, p. 45).

Para Cauquelin (2010), a expressão “mundos possíveis” é sem sombra de dúvidas creditada a obra de Leibniz. Através do trabalho do autor, foi possível mudar as concepções sobre o universo e sobre os mundos. A partir dessa concepção, “duas instâncias ocupam o espaço teórico no que diz respeito ao mundo: o infinito e a fábula” (CAUQUELIN, 2010, p. 55).

É possível imaginar, segundo Cauquelin (2010), uma infinidade de mundos, todos existentes, de forma particular, em cada pequena matéria. Porém, o único acessível a nós é este mundo no qual vivemos nossa realidade, cabendo apenas a Deus o acesso aos demais, sendo dele a escolha pelo “melhor dos mundos possíveis”.

> Podemos qualificar esses mundos infinitos possíveis como existentes? Sim e não. Sim, porque eles existem em Deus; não, porque não existem para nós. Essa existência, que é a do nosso mundo, Deus não lhe concedeu. O que não significa que eles não a tenham de forma absoluta, ou seja, abstrata, conceitual, no âmbito da inteligência divina: dessa existência abstrata separada da outra, concreta e mundana, vem a ideia de uma existência virtual [...] (CAUQUELIN, 2010, p. 59).

Estes espaços de não existência, segundo Cauquelin (2010), não acessíveis aos homens, abrem brecha para a concepção de espaços vazios, infinitos, que podem abrigar outros tipos de formas de vida. Dessa forma, para explicar a existência desses espaços, a autora recorre à **ficção**.

Através da ficção, conforme Cauquelin (2010), é possível encontrar uma saída para a prisão que é a existência de um mundo único. Porém, uma questão que a autora levanta a essa saída é sobre qual seria a forma de se acessar esses outros mundos. “Como falar desses mundos que existem em pensamento, mas não na realidade, ou mesmo como evocá-los, dizer algo sobre eles, representá-los?” (CAUQUELIN, 2010, p. 68).

> [...] E mesmo que se especifiquem as formas assumidas por esses mundos imaginários e os meios de aceder a eles – o conto, a fábula, o romance, enquanto gêneros literários; a metáfora, a alegoria e as outras figuras do discurso enquanto ferramentas de narração –, essa operação não parece suficiente para dar conta do possível e dos seus mundos. O imaginário – pelo menos tal como é comumente evocado – decerto não é a chave que permite aceder a ele. O mundo ‘aberto pela arte’, para usar a expressão consagrada, permanece bastante vago, ou mesmo inexistente, se não fizermos um esforço para construir sua própria realidade (CAUQUELIN, 2010, p. 68-69).

Para Cauquelin (2010), através da arte e da ficção se pode realizar possíveis, se pode “expressar” e tornar perceptíveis mundos e realidades que nos são relegados por Deus. “Enquanto tal, a ficção é para Leibniz um contraponto à inteligência abstrata, uma maneira de entrar em contato, de forma mais sensível, com os mistérios do mundo” (CAUQUELIN, 2010, p. 70).

Sobre a estética, um dos campos de interesse do desenvolvimento deste trabalho, Cauquelin (2010) recorre ao autor a quem se atribui a criação do termo: Alexander Gottlieb Baumgarten.

Segundo Cauquelin (2010), além da criação do termo, Baumgarten foi responsável pelo delineamento de uma área do conhecimento denominada por

ele ‘inferior’, relacionada às experiências sensíveis. Essas representações sensíveis seriam confusas, obscuras. Desse modo, era necessário haver uma ciência que reunisse “[...] uma lógica, uma filosofia, uma gnosiologia, uma arte (do belo) e também uma arte ‘do *análogon* à razão. O conjunto dessas ciências constitui a Estética [...]” (CAUQUELIN, 2010, p. 73).

A partir da apresentação da constituição da Estética como ciência por Baumgarten, Cauquelin (2010) afirma ser ela, a Estética, *a ciência dos acessos aos mundos possíveis*.

> [...] Ela tende a balizar, talhar e cultivar a passagem do possível para o real e do real para os possíveis, contribuindo assim para nos fazer compreender o mundo atual na sua totalidade, com sua ‘heterocosmicidade’, segundo o termo do próprio Baumgarten (CAUQUELIN, 2010, p. 73).

Cauquelin (2010) dedica a segunda parte do seu trabalho a investigar sobre como se dá o acesso à essa pluralidade de mundos. Ao realizar esse questionamento, a autora afirma se deparar com proposições da Estética, que recorrentemente são repetidas na frase: “a arte abre um mundo”.

A fim de tensionar esta frase recorrente, Cauquelin (2010) empreende esforços para levantar questionamentos que contraponham a pretensa verdade nela contida. Para autora, a arte seria o fator que possibilita a relação entre a percepção daquilo que se vivencia no mundo e aquilo que normalmente não se percebe, o que somente é acessível através da sensibilidade artística. “A arte daria a perceber de que modo o visível se apresenta a nós, ou seja, o que é o mundo; [...] Dentro e pelas obras é que o mundo se torna visível (CAUQUELIN, 2010, p. 90).

Sobre a questão da abertura da arte, um conceito interessante levantado por Cauquelin (2010) é a diferenciação, introduzida por Nelson Goodman, entre obras autográficas e obras alográficas. Uma obra única, que impossibilita a contrafação possível, caracteriza-se como autográfica. São obras que não podem ser copiadas, duplicadas, sendo as imitações produzidas apenas contrafações. Já a obra alográfica é aquela que pode ser reproduzida infinitamente, porém, sem que seu conteúdo seja alterado.

Como exemplo, atualmente é possível se pensar a pintura, o romance e as instalações artísticas como obras autográficas, sendo que, no exemplo das

instalações, cada obra caracteriza-se como diferente da outra devido ao local instalada e ao referencial temporal de sua criação; Obras alográficas, são aquelas como a música e o teatro, pois a suas reproduções podem ser infinitamente realizadas sem alteração do conteúdo artístico.

Ainda sobre a proposta da arte enquanto abertura do mundo, Cauquelin (2010) recorre a Umberto Eco para sustentar que a abertura é uma qualidade essencial, ponto chave para a definição de uma obra de arte. A arte, a partir deste ponto de vista, nada informa ou comunica claramente sobre o mundo, porém, “oferece um ponto de partida para as interpretações: quanto mais variadas, profusas ou mesmo infinitas forem essas interpretações, mais rica será a obra (CAUQUELIN, 2010, p. 100).

Acerca deste ponto, em uma análise a respeito do que a abertura possibilita para as obras de arte, Cauquelin (2010) afirma que é a partir das interpretações possíveis de um trabalho artístico que ocorre a sua conclusão, pois as obras seriam inacabadas por essência.

> [...] Aqui, a abertura não abre para um (ou o) mundo, e sim para outras obras – desde que, com Barthes e Duchamp (“são os observadores que criam o quadro”) postulemos a hipótese de que o intérprete (leitor, observador, espectador, ouvinte) é ele próprio o autor. Seu ponto de vista enriquece, recria, ou transforma em todo caso, a obra original segundo linhas de vida explodidas. Essa abertura quase infinita torna a obra de arte fluida, formando-se e deformando-se conforme o caso. A obra nunca é a mesma, ela vive pela vida daqueles que a contemplam. Com essa teoria extensionista, é lícito pensar que cada interpretação das obras constitui um mundo diferente inseminado, por assim dizer, pelo original. Temos aqui uma visão plural que, embora não contemple a pluralidade dos mundos, situa-se na linha de uma real abertura para a publicação, exposição, análise das propriedades da obra concreta. Em paralelo a isso, a obra não só permite, como necessariamente induz suas reproduções, ela é sempre 'alográfica', suporta, alimenta e pede suas cópias, cada uma delas sendo, por sua vez, produtora de obras [...] (CAUQUELIN, 2010, p. 100-101).

Outro ponto interessante para este trabalho e levantado por Cauquelin (2010) é a questão que se coloca frente às possíveis aberturas criadas por obras de arte quando se trata dos problemas do horizonte, da perspectiva e do vácuo. Estes termos, para a autora, são de passagem, pois “indicam que há uma linha a ser transposta entre este nosso mundo e o mundo da arte, e do mundo da arte rumo a um alhures inqualificado (sic)” (CAUQUELIN, 2010, p. 100).

> [...] Os fundos azulados de Leonardo, os céus enevoados de Turner, os abismos de Friedrich e as ruínas romanas de Le Lorrain: todo o horizonte é uma incitação à viagem para um além, desconhecido ou outro 'mundo'. Ao separar o próximo do distante, a linha do horizonte oferece ao pensamento um dado precioso, pois permite expressar visível, plasticamente, o 'salto' no desconhecido que precisa ser dado - salto este que, segundo Heidegger, é o sinal em si da autenticidade do ser-obra. A imagem do horizonte está, assim, ligada a uma 'além' da representação, um 'fora' ou transbordamento da realidade das coisas como elas são. Aqui, na proximidade, este mundo aqui de baixo; lá, ao longe, indicado pela linha do horizonte, dissimulado, porém, oculto, o outro mundo ou outros mundos. [...] (CAUQUELIN, 2010, p. 103-104).

A questão do horizonte torna-se um ponto interessante para a análise proposta neste trabalho, pois conforme Cauquelin (2010), é possível compreender o horizonte enquanto forma geométrica que divide e sugere um mundo além da linha visível e transposta para telas pelos artistas, como também pode ser algo ligado a um estado mental, uma crença, algo transcendente.

Aquilo que se desenvolve em mídias sociais na conexão entre imagem e texto, assim como a sugestão posta pelo horizonte, muitas vezes situa-se no campo da projeção, da intencionalidade transcrita em imagens modificadas por ferramentas digitais de manipulação e codificadas em textos que buscam dar um sentido direcionado àquilo que se vê nas telas e que, em alguns casos, possui poucos traços da realidade vivida.

A esse respeito, sobre aquilo que mudou com o horizonte pós-fotográfico no papel dos artistas, como também nas muitas áreas que se relacionam com a imagem, como por exemplo a comunicação, vale retomar o trabalho de Joan Fontcuberta, abordado no subtópico anterior.

Fontcuberta (2011) apresenta pontos que ele chama de *Decálogo pós-fotográfico*, para tratar, apresentando como um sumário, o modo como se dá a operação da pós-fotografia para os novos usos da imagem proporcionados pela virada digital:

> 1. Sobre o papel do artista: já não se trata de produzir obras, mas sim de prescrever sentidos. 2. Sobre a atuação do artista: o artista se confunde com o curador, com o colecionista, o docente, o historiador da arte, o teórico... (qualquer faceta na arte é camaleonicamente (sic) autoral). 3. Na responsabilidade do artista: se impõe uma ecologia do visual que penalizará a saturação e alentará a reciclagem. 4. Na função das imagens: prevalece a circulação e gestão da imagem sobre o conteúdo da imagem. 5. Na filosofia da arte: se deslegitimam os discursos de originalidade e se normalizam as práticas apropriacionistas (sic). 6. Na dialética do sujeito: o autor se camufla ou está nas nuvens (para

> reformular os modelos de autoria: coautoria, criação colaborativa, interatividade, anonimatos estratégicos e obras órfãs). 7. Na dialética do social: superação das tensões entre privado e público. 8. No horizonte da arte: se dará mais força aos aspectos lúdicos em detrimento de uma arte hegemônica que fez da anedonia (sic) (o solene + o chato) sua bandeira. 9. Na experiência da arte: se privilegiam práticas de criação que nos habituarão à desapropriação: compartilhar é melhor do que possuir. 10. Na política da arte: não render-se (sic) ao glamour e ao consumo para inscrever-se na ação de agitar consciências. Em um momento em que predomina uma arte convertida em mero gênero de cultura, obcecada na produção de mercadorias artísticas e que se rege pelas leis de mercado e pela indústria do entretenimento pode ser bom retirá-la de debaixo dos holofotes e tapetes vermelhos para devolvê-la às trincheiras (FONTCUBERTA, 2011, s/p).

Percebe-se uma proximidade entre aquilo que é pensado no mundo das artes enquanto mundos abertamente possíveis, conforme Cauquelin (2010), e aquilo que ocorre com a virada digital na pós-fotografia. Concorda-se com Fontcuberta (2011), de que há uma mudança no papel do artista, na sua responsabilidade, na função das imagens, e que há muitos pontos a serem revistos pela atividade artística com a chegada da do digital, conforme apontado no seu Decálogo.

O horizonte, apontado como ponto relevante no trabalho de Cauquelin (2010), tanto no aspecto geométrico das imagens, quanto no aspecto projetivo de estados mentais na busca de uma transcendência, é um ponto de concordância tanto dos apontamentos de Fontcuberta (2011), quanto de Cauquelin (2010).

Toda a mudança que o digital traz, não somente às artes plásticas, como também à fotografia, ao cinema, à música, à literatura, enfim, às manifestações artísticas culturais, trazem novas possibilidades de manifestações desse horizonte almejado como transcendência.

Ele não fica mais restrito aos artistas visuais enquanto únicos sujeitos dotados de habilidades para transpor suas motivações “imaginísticas” (FLUSSER, 1985) para uma superfície plana. A fotografia, também antes de certa forma restrita aos profissionais capacitados para utilizar os dispositivos, se populariza ainda na era analógica e é potencializada com a virada digital a se difundir como uma ferramenta de profusão técnica de imagens, colocando nas mãos de todos, a capacidade de descrever suas transcendências pessoais pela manipulação de imagens digitais captadas pelas lentes objetivas acopladas aos dispositivos móveis de comunicação.

Dessa forma, é também possível compreender a virada digital como potencializadora das produções imaginísticas (FLUSSER, 1985), considerando-se que as produções cotidianas como motivações de produtos imaginísticos, também são atos criativos de imaginação poética.

Compreendendo toda essa mudança proporcionada pela virada digital e o surgimento da pós-fotografia, a proposta de investigação de mundos possíveis se faz pertinente, pois tanto na literatura, quanto a arte e na estética, as portas de abertura de novos mundos já eram conhecidas, porém restritas aos romancistas e artistas em geral.

Pesando em dar conta, em forma de análise, da dimensão que essas possibilidades tomam na atual cultura digital, o processo de construção do *corpus* desta pesquisa foi baseado em uma busca por referências culturais e estéticas apontadas por blogues, sites e portais especializados em comunicação e *marketing* digital[86]. Através da pesquisa pelas tendências apontadas pelos grupos especializados no assunto, selecionou-se as *hashtags* e perfis para a composição do *corpus* de pesquisa deste trabalho.

Conforme apresentado na introdução, parte-se do reconhecimento do trabalho desenvolvido por Lev Manovich (2016), com sua proposição de categorias de análise identificadas como existentes nas publicações realizadas no *Instagram*: casual, profissional e projetada.

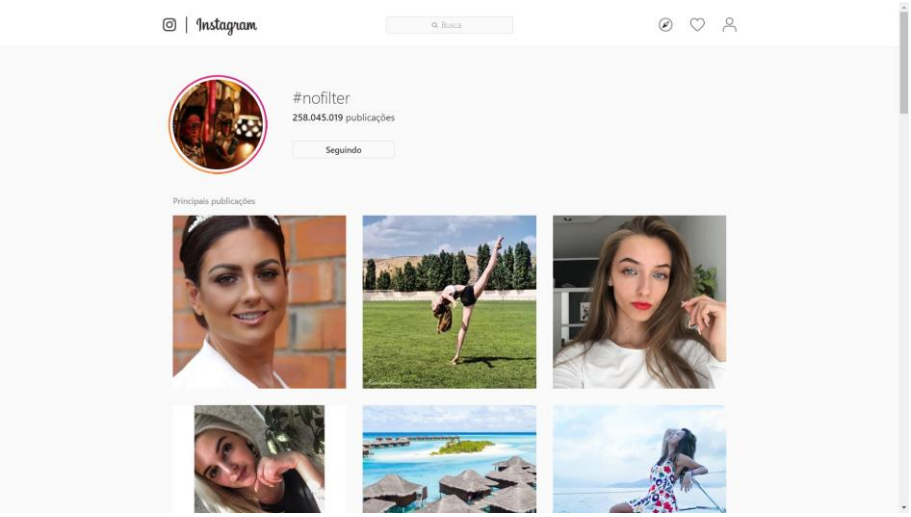
Dessa forma, selecionou-se **duas (2) *hashtags* e dois (2) perfis** que se alinham à proposta do autor, de forma que se possa dar conta de apresentar conteúdos imagéticos publicados com distintos formatos e configurações. Assim, as *hashtags* e os perfis selecionados foram: *#nofilter*[87], *#shootermag*[88], @prisma[89] e @VSCO[90].

[86] 167+ Melhores Hashtags Para Instagram em 2019. Disponível em: https://www.mafiadomarketing.com.br/blog/hashtags-para-instagram/
[87] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/nofilter/
[88] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/shootermag/
[89] Disponível em: https://www.instagram.com/prisma/
[90] Disponível em: https://www.instagram.com/vsco/

2.3.1 *Hashtag #nofilter*

A *hashtag #nofilter* é uma das primeiras a ganhar notoriedade no *Instagram* graças ao seu uso como indicativo de que a foto postada não foi manipulada com algum dos filtros disponíveis pela mídia social. No entanto, já no ano de 2014, segundo notícia da revista EXAME[91], a *Spredfast*[92], empresa global de *software* de marketing de mídia social, já apontava em um estudo que 11% das fotos postadas no *Instagram* com a *tag #nofilter* são, na verdade, filtradas.

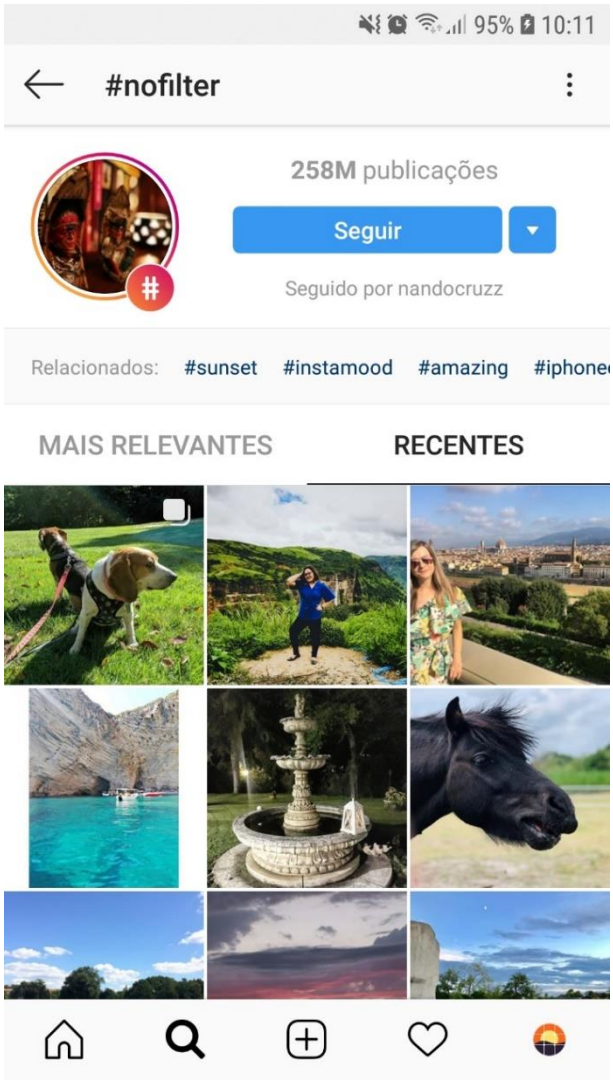
Figura 1 – *hashtag #nofilter* no desktop



Fonte: *Instagram*

[91] Disponível em: https://exame.abril.com.br/tecnologia/no-instagram-11-das-fotos-com-tag-nofilter-sao-filtradas/
[92] Disponível em: https://www.spredfast.com/

Figura 2 – *Hashtag #nofilter* em dispositivo *mobile*



Fonte: *Instagram*

Como a proposta é a investigação da existência de mundos possíveis no *Instagram* e considerando-se que a *hashtag #nofilter* indica, a priori, algo que seria o simples ato da fotografia sem a edição posterior antes do compartilhamento, esta configuração lhe daria uma característica de imagem do tipo casual, segundo a classificação de Manovich (2016).

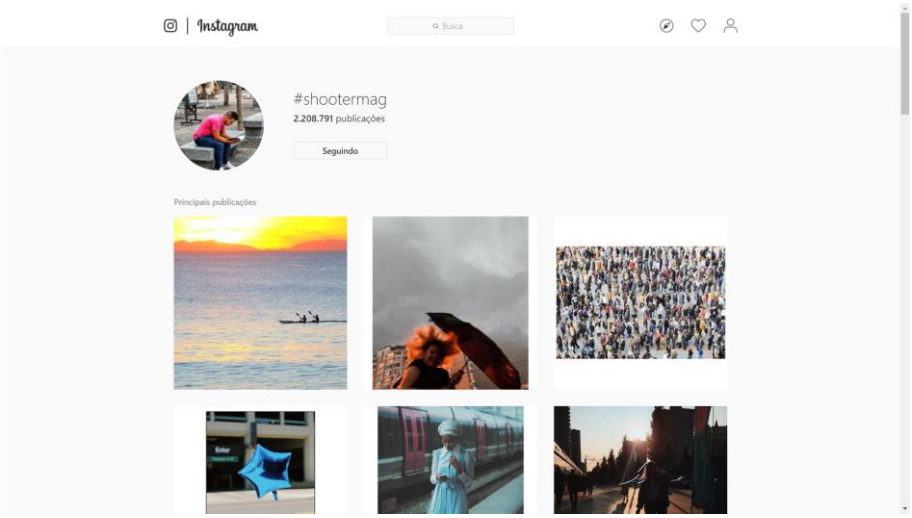
No entanto, as imagens indexadas com *hashtag #nofilter* podem apresentar alterações intencionais na busca de curtidas ou seguidores, fato que possibilitaria a sua compreensão também como do tipo projetada, a partir da classificação de Manovich (2016), fato que, ao nosso entender, justifica sua inclusão para a pesquisa. Corrobora com a justificativa o fato de a *#nofilter* estar

em 34º lugar no ranking[93] das *hashtags* mais usadas no ano de 2019, alcançando a marca de 213,6 milhões de posts tagueados.

2.3.2 *Hashtag #shootermag*

A *#shootermag* é uma *hashtag* que surgiu impulsionada pela criação da revista *Shooter Magazine*[94] por Milos Kalvin, um fotógrafo amador de telefonia móvel, no ano de 2011. A proposta da revista é ser um ponto de convergência para as comunidades de fotografia e um meio para reproduzir trabalhos interessantes e compartilhá-los com milhares de entusiastas em todo o mundo.

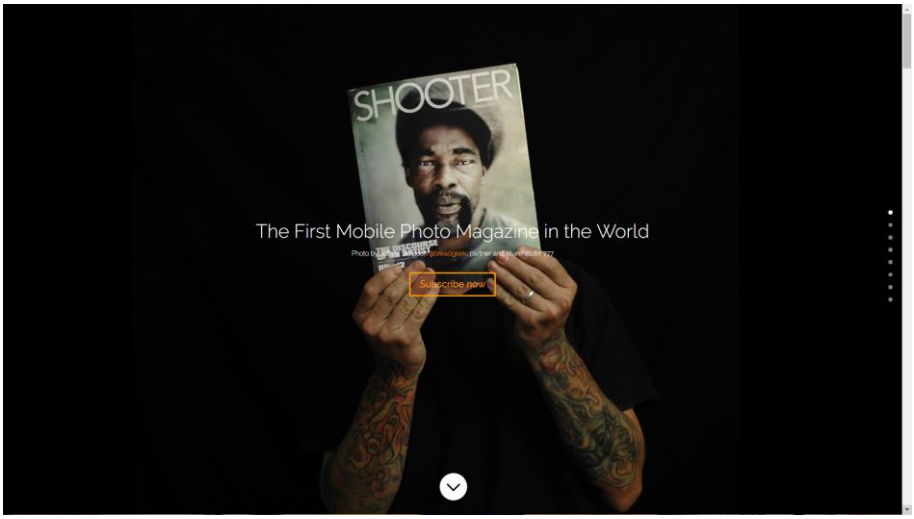
Figura 3 – *Hashtag #shootermag* em desktop



Fonte: *Instagram*

[93] Ranking disponível em: https://rockcontent.com/blog/hashtags-mais-usadas/
[94] Site da revista disponível em: http://shootermag.com/

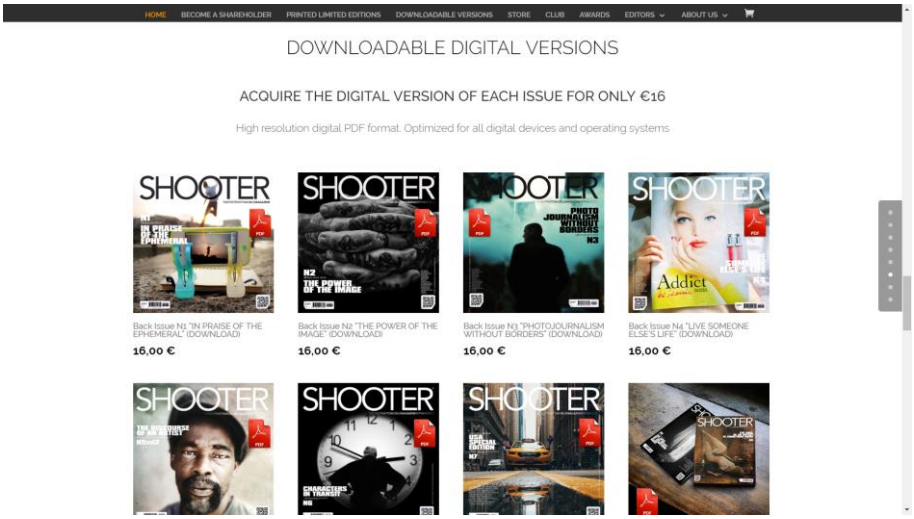
Figura 4 – Revista *Shootermag*



Fonte: site da Revista *Shootermag*

Por ser uma *hashtag* impulsionada por uma revista que se propõe a "imortalizar a arte fotográfica móvel no papel" e que se posiciona como "a primeira revista para fotos de celular do mundo", justifica-se a sua inclusão nesta pesquisa pois, além de ser um movimento de apropriação de imagens colaborativas em um ambiente ubíquo móvel, com sua transposição para uma superfície impressa, a *hashtag* tende a apresentar fotos que podem ser compreendidas, a *priori*, como imagens profissionais ou projetadas, como pensado por Manovich (2016).

Figura 5 – Página de vendas da revista *Shooter*



Fonte: site da Revista Shootermag

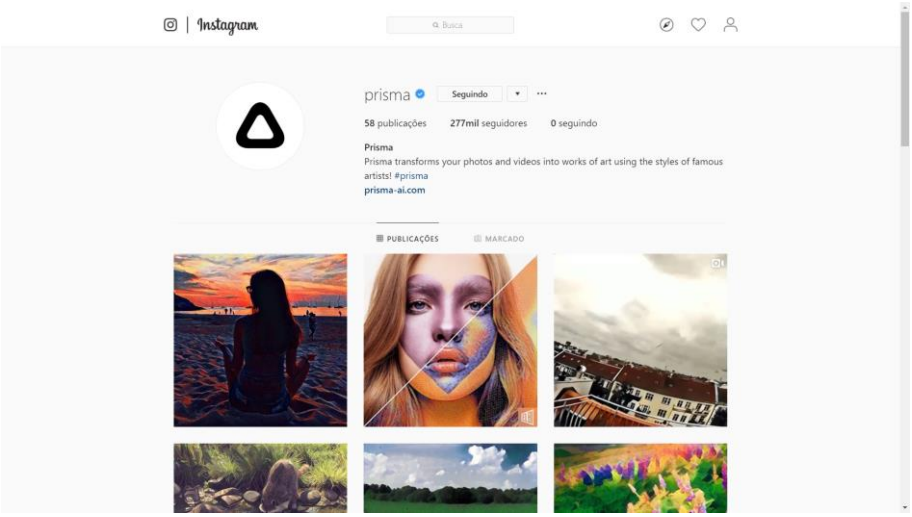
As publicações com a *#shootermag* também podem ser entendidas como construções de imagens-ficção e mundos possíveis a fim de persuadir os editores da revista a utilizarem seus registros. Corrobora com a justificativa o fato da *hashtag* já possuir um bom quantitativo de tagueamentos, atingindo a marca de mais de 2 milhões de fotos marcadas.

2.3.3 Perfil *@prisma*

O ***@prisma*** é o perfil de um aplicativo bastante utilizado por usuários do *Instagram*, o **Prisma Photo Editor**[95]. Este aplicativo permite a inserção de efeitos fotográficos para transformar as fotos em simulações de pinturas, com diferentes técnicas, inspiradas em distintos movimentos das artes plásticas. Ao utilizar o aplicativo é possível deixar as fotos próximas à quadros pintados por Picasso, Munch ou Salvador Dali.

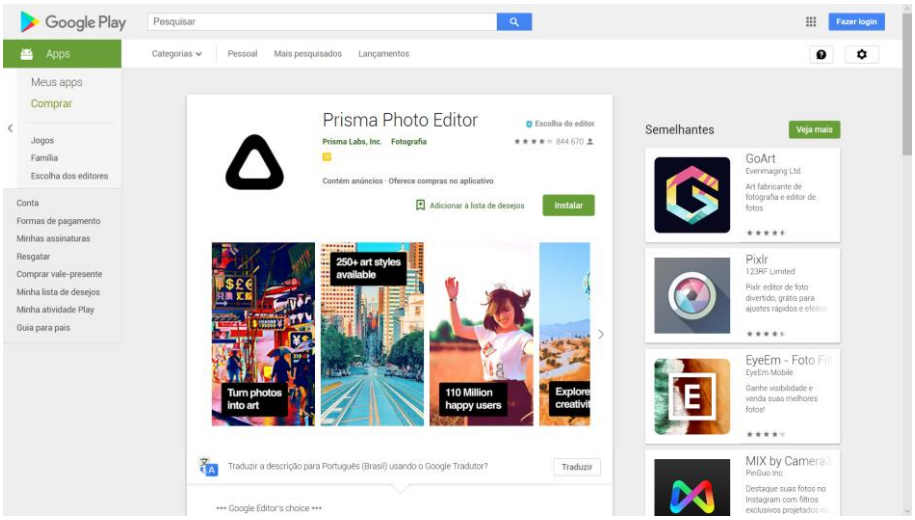
[95] Aplicativo disponível em: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.neuralprisma

Figura 6 – Perfil @prisma em desktop



Fonte: perfil @prisma no *Instagram*

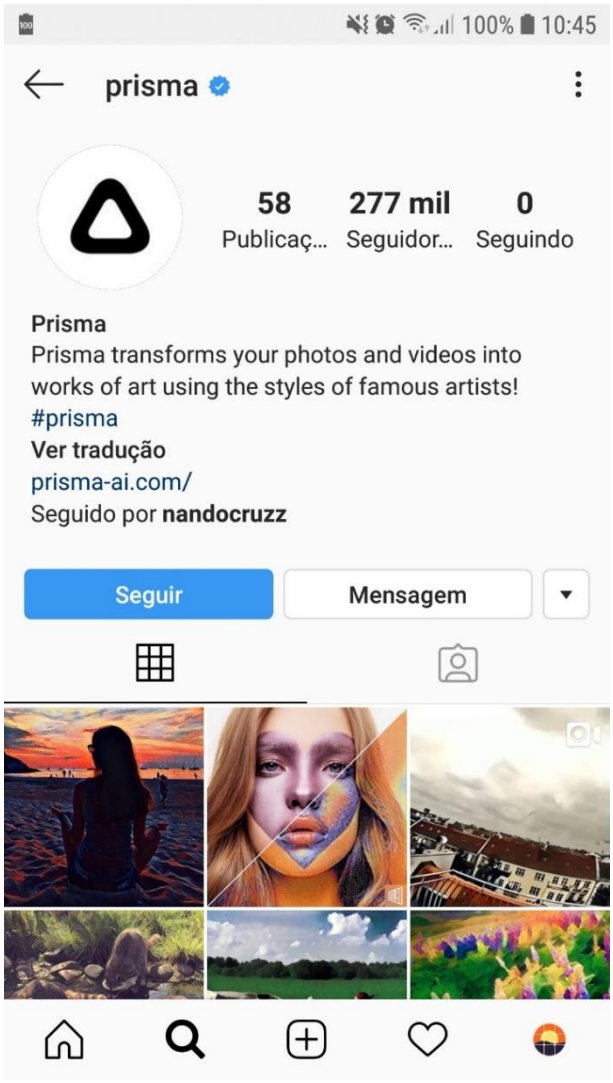
Figura 7 – aplicativo Prisma no *Google Play*



Fonte: site da loja de aplicativos *Google Play*

Partindo-se do pressuposto de que o aplicativo desperta a curiosidade de seus possíveis usuários a tornarem suas fotos cotidianas, sejam selfies, paisagens, fotos de animais de estimação ou atividades rotineiras diárias, em “arte”, pode-se entender que o uso de seus filtros estimula a produção de imagens-ficção em mundos possíveis que se aproximam do ideal de eternização das artes visuais de artistas consagrados.

Figura 8 – Perfil @prisma em dispositivo *mobile*



Fonte: perfil @prisma no *Instagram*

Dessa forma, a inclusão deste perfil no *corpus* de pesquisa justifica-se na medida em que a curadoria de compartilhamento das imagens que constam em sua linha do tempo é feita sempre com publicações de usuários do aplicativo. Filtrando-se especificamente nas imagens que se utilizam dos filtros disponíveis.

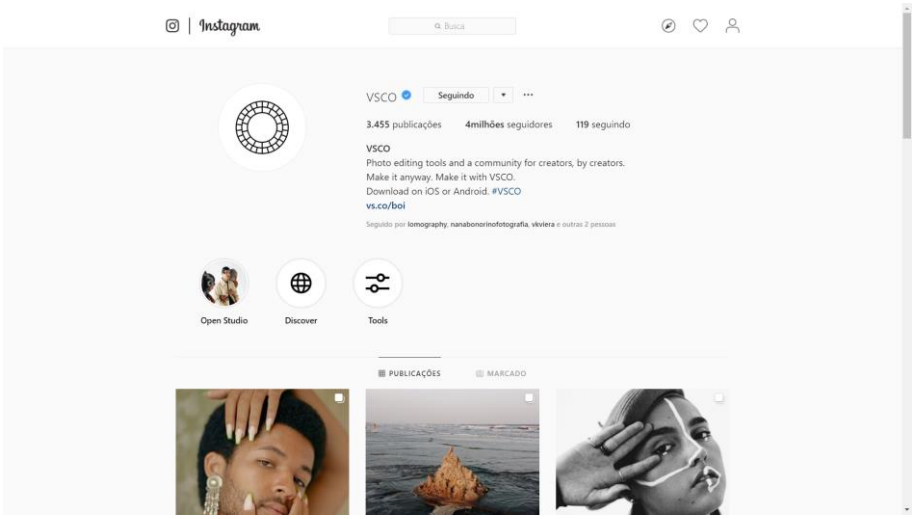
2.3.4 Perfil @*vsco*

O **@*vsco*** é o perfil de um dos aplicativos mais utilizados para edição de imagens e compartilhamento no *Instagram*, o **VSCO**[96]. Desenvolvido pela

[96] Aplicativo disponível em: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.vsco.cam&hl=pt_BR

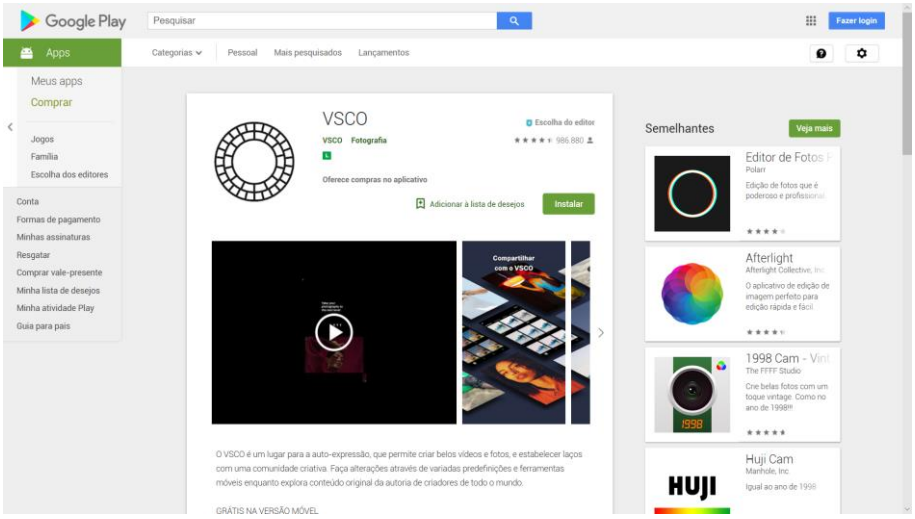
empresa *Visual Supply Company,* o VSCO foi fundado no ano de 2011 por Joel Flory, Greg Lutze e Sean Flanigan na Califórnia com o nome de VSCO Cam. O aplicativo possibilita aos seus usuários registrarem fotos e editá-las, usando filtros predefinidos e ferramentas de edição.

Figura 9 – Perfil @vsco em desktop



Fonte: perfil @VSCO no *Instagram*

Figura 10 – aplicativo VSCO no *Google Play*

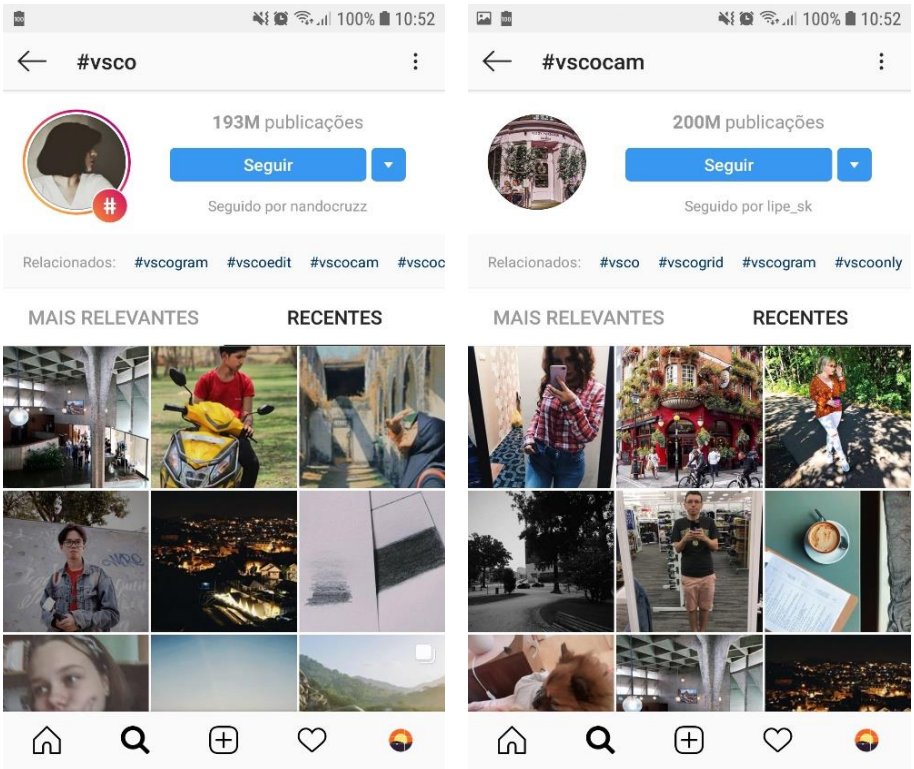


Fonte: site da loja de aplicativos *Google Play*

Os pontos que levaram à inclusão do aplicativo são o expressivo número de tagueamentos que ele possui em suas duas *hashtags* no *Instagram*:

#VSCO[97], com 191,3 milhões de indexações, e *#vscocam*[98], com 199,4 milhões de indexações. Ambos aparecem respectivamente em 51º e 41º lugares no ranking das *hashtags* mais usadas no ano de 2019, anteriormente citado. Corrobora com a justificativa de inclusão a curadoria que também é feita pelos editores do perfil para o compartilhamento das imagens que constam em sua linha do tempo, sempre com publicações de usuários do aplicativo.

Figura 11 – *Hashtags #vsco* e *#vscocam* em dispositivo *mobile*



Fonte: *Instagram*

Pode-se ainda justificar a sua inclusão por seus usuários possuírem uma identificação declarada com a comunidade criada pelo @VSCO, pois o aplicativo oferece acesso a mais de 160 predefinições, edição de vídeo e ferramentas avançadas para aqueles que assinarem o pagamento mensal, fator que induz à uma noção de exclusividade nos filtros e que pode gerar a condições para o desenvolvimento de imagens-ficção e mundos possíveis.

Além das justificativas específicas de cada *hashtag* escolhida, corrobora como justificativa geral das escolhas a problematização proposta por Flusser

[97] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/vsco/
[98] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/vscocam/

(1985), na qual a própria configuração da “caixa preta”, ou seja, as diferentes configurações que cada dispositivo móvel de captura de imagem fotográfica possui, como por exemplo, as ferramentas de construção da cor, podem modificar o resultado da imagem capturada. Dessa forma, dependendo da configuração de fábrica de cada aparelho utilizado, diferentes nuances de cores ou matizes podem se apresentar em fotografias registradas em um mesmo local.

Assim, com a seleção das duas (2) *hashtags* e dos dois (2) perfis, espera-se ser possível estabelecer através da cartografia, do *scanning* e das categorias de Manovich (2016) o ***corpus* de análise** para investigação dos modos como se expressam imagens-ficção criadas como mundos possíveis no *Instagram*, sendo trabalhados os procedimentos mais detalhadamente no capítulo 3.

3. A PÓS-FOTOGRAFIA EM UM MUNDO UBÍQUO

Conforme descrito na introdução, a proposta de análise deste trabalho será desenvolvida em três etapas de processos metodológicos:

1. no primeiro momento a utilização da cartografia para delimitar o território no qual a pesquisa se desenvolverá, considerando o *Instagram* como este território a ser explorado;
2. em um segundo momento a utilização do *scanning*, técnica proposta por Vilém Flusser (1985), a qual destina-se à busca por imagens através de um vaguear dos olhos do pesquisador, procurando-se aquelas que primeiro chamam a atenção dentro do universo de imagens disponíveis ao alcance do olhar;
3. no terceiro momento a busca pelo reconhecimento de traços que indiquem a categoria a qual pertencem, conforme proposto por Manovich (2016), após a realização do duplo processo de seleção com a cartografia e o *scanning*.
4. No quarto e último momento, a análise da camada textual linear que acompanha as imagens, que para Flusser (1985), é responsável por explicar as imagens, traduzir cenas em processos.

Através do desenvolvimento destas quatro etapas de seleção, com o tratamento territorial, o vaguear do olhar em busca de informações, a compreensão de indícios que apontem possíveis motivações para a construção da imagem escolhida e a composição textual linear de suporte aos significados sugeridos, será possível apontar elementos constituintes da imagem em análise que caracterizam uma imagem-ficção na construção de um mundo possível.

Partindo-se do pressuposto que a ação de postagem de imagens ou uso de *hashtags* na mídia social *Instagram* são elementos importantes na construção da narrativa individual e pública do usuário na rede, o *instagramer* (usuário da mídia social), ao postar uma imagem, aciona ferramentas “de como contar” – seja através da edição e manipulação da imagem, seja pelo uso de uma *hashtag* que enfatiza o não uso de filtros e intervenções, como por exemplo a *hashtag* *#nofilter*, constituindo, dessa forma, uma narrativa de mundo possível.

A primeira etapa de produção da cartografia é a escolha do território no qual a pesquisa vai se desenvolver. Compreendendo o *Instagram* como um vasto território de informações e possibilidades, neste primeiro momento é necessário o acesso ao território. O acesso pode ocorrer por duas vias: através de um dispositivo móvel, como um celular ou um *tablet*, ou através de um navegador *web* em um *desktop* fixo, ou um *notebook*.

Como na cartografia não existem caminhos pré-estabelecidos a serem seguidos, a escolha de qual caminho percorrer deve ser feita pelo pesquisador. Apesar de horizontalmente os dispositivos *desktop* possibilitarem uma melhor visibilidade do conjunto de imagens, os dispositivos móveis possuem acesso completo às ferramentas disponibilizadas pelo *Instagram*.

Isto ocorre pelo fato de a mídia social *Instagram* ter seu desenvolvimento direcionado para aplicativos móveis, tendo em navegadores *web* apenas uma interface de acesso limitada, fator que tende a direcionar os usuários que procuram uma experiência mais imersiva na mídia social para o dispositivo móvel, estimulando-se, dessa forma, a utilização do aplicativo de forma ubíqua, integrando a ação do usuário com seu estado físico real em diferentes espaços sociais.

A segunda etapa consiste em aprofundar-se no território específico já delimitado como de interesse da pesquisa. Como já apontado anteriormente, foram duas *hashtags* e dois perfis escolhidos para a realização do *scanning*: *#nofilter*[99], *#shootermag*[100], *@prisma*[101] e *@VSCO*[102]. Pode-se compreender as hashtags e os perfis como territórios diferentes de atuação:

- as *hashtags* equivalem-se a territórios ainda não dominados, abertos, lisos, sem um predomínio de um grupo que estipule tacitamente suas regras de ocupação, uso e expansão territorial, estando disponíveis para usos com diversos fins, apesar de terem um código de significado implícitos que não farão sentido caso ela

[99] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/nofilter/
[100] Disponível em: https://www.instagram.com/explore/tags/shootermag/
[101] Disponível em: https://www.instagram.com/prisma/
[102] Disponível em: https://www.instagram.com/vsco/

seja usada de forma indiscriminada e sem relação com sua descrição formal;

- os perfis são territórios com predominância completa de um ocupante, estriados, restritos, sendo o usuário de cada um desses territórios o detentor das chaves e códigos de acesso que são de sua completa exclusividade. Para ingressar neste território deve-se aceitar as regras impostas pelo "mundo" *Instagram* de negociação pelo vínculo de relações diplomáticas entre os usuários. Da mesma forma, estes usuários que dominam o espaço devem aceitar serem mutuamente relacionados com as informações publicadas em cada um de seus territórios.

Sobre a diferenciação entre espaços **lisos** e **estriados**, que aqui compreende-se no *Instagram* como o espaço aberto das *hashtags* e o espaço restrito dos perfis, cabe o apontamento da localização da origem desse conceito. Encontra-se em Deleuze e Guattari (1995), na obra "Mil Platôs" descrição do que seriam o **espaço liso** (vetorial, projetivo ou topológico) e **espaço estriado** (métrico). "[...] num caso, 'ocupa-se o espaço sem medi-lo', no outro, 'mede-se o espaço a fim de ocupá-lo'" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20).

Ao apresentar o conceito de Máquina de Guerra, tema central da sua obra, Deleuze e Guattari (1995) valem-se do exemplo de dois jogos de tabuleiros para exemplificar a diferença existente entre a Máquina de Guerra e o aparelho do Estado: o Xadrez e o Go. Neste exemplo, também se encontra a diferenciação entre espaços lisos e espaços estriados:

> [...] O xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas. O próprio do go, ao contrário, é uma guerra sem linha de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia, enquanto o xadrez é uma semiologia. Enfim, não é em absoluto o mesmo espaço: no caso do xadrez, trata-se de distribuir-se um espaço fechado, portanto, de ir de um ponto a outro, ocupar o máximo de casas com um mínimo de peças. No go, trata-se de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada. Espaço "liso" do go, contra espaço "estriado" do xadrez. Nomos do go contra Estado do xadrez, nomos contra polis. É que o xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo inteiramente diferente, territorializa-o (sic) e o desterritorializa (sic) (fazer

> do fora um território no espaço, consolidar esse território mediante a construção de um segundo território adjacente, desterritorializar (sic) o inimigo através da ruptura interna de seu território, desterritorializar-se a si mesmo renunciando, indo a outra parte...). Uma outra justiça, um outro movimento, um outro espaço-tempo (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 9-10).

É claro que existem diferentes pontos de acesso aos territórios específicos do *Instagram*. As *hashtags* são acessíveis até para não usuários do território, estes que podem ser considerados como turistas explorando um lugar diferente dos que habitam. Porém são guiados por algo como um “passeio turístico orientado”, no qual somente é possível observar a dimensão do lugar visitado sem interagir de forma efetiva com seus “moradores”, vivenciando seu dia-a-dia e relacionando-se como “vizinhos digitais” que podem conversar, comentar suas atividades diárias e mutuamente se parabenizar pelos belos registros realizados naquele território.

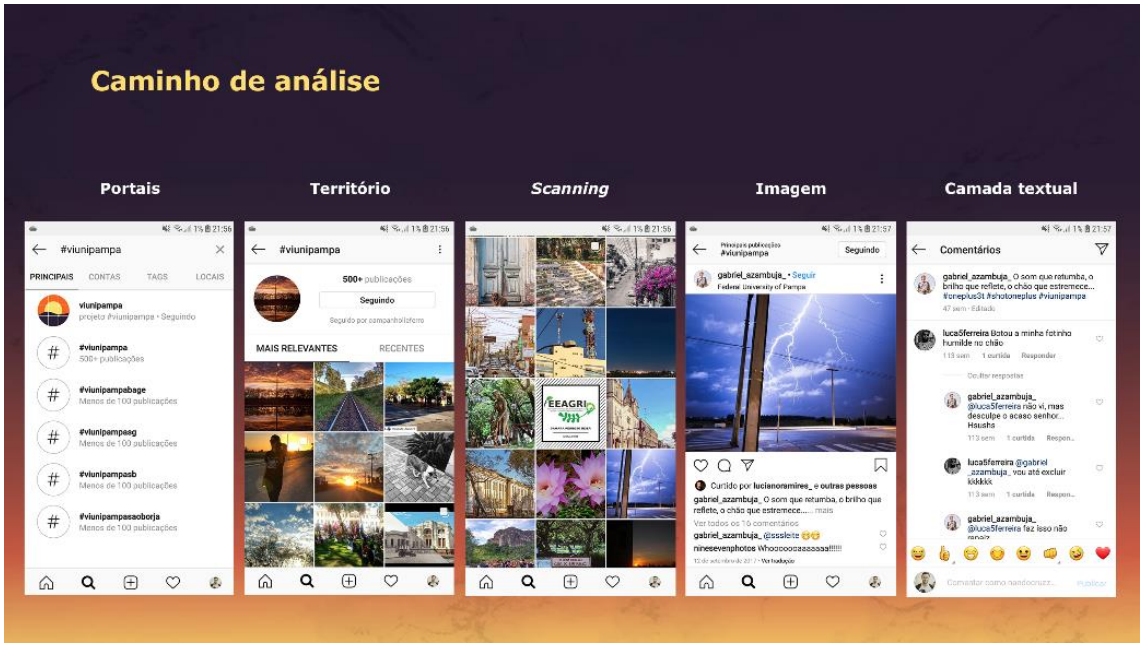
No terceiro momento, dessa forma, passa-se a análise da fotografia escaneada, buscando indícios de sua produção e relacionando o contexto “imaginístico” (FLUSSER, 1985) visual posto na fotografia com os conceitos de mundos possíveis desenvolvidos no tópico anterior.

No quarto e último momento, relaciona-se a imagem escaneada com a camada textual linear publicada pelo usuário detentor do território, procurando-se indícios dos sentidos propostos no conjunto, a fim de tentar compreender como aquela fotografia se constrói como imagem-ficção no *Instagram*.

Dito isso sobre a cartografia do território a ser explorado no mundo ubíquo possível do *Instagram*, passaremos a analisar cada região, tanto as sem domínio predominantemente específico, as *hashtags*, quanto aquelas que possuem proprietários detentores de chaves de ingresso específicas e que estipulam códigos de conduta para outros usuários interagirem em seus domínios territoriais.

Desse modo, a fim de ilustrar a sequência do processo, apresenta-se o caminho de construção da análise que pode ser visualizado da seguinte forma:

Figura 12 – Caminho do *corpus* de análise



Fonte: elaboração do autor

Como é possível observar na Figura 12, o caminho de construção da análise se constitui de passos que seguem a seguinte ordem: portais, território, *scanning*, imagem selecionada, camada textual.

3.1 Mundos móveis estéticos: pontos de convergência entre diferentes mundos

O território a ser explorado nesta análise será o *#shootermag*. Por ser um território de uma *hashtag*, que é caracterizado por não possuir um proprietário que estipula suas regras de uso e acesso, a *hashtag #shootermag* é gerenciada por uma corporação de gestão territorial que não decreta ações, mas indica formas de uso da área a fim de selecionar os melhores usos desse território para comporem um outro espaço, este sim, completamente dominado por suas chaves e códigos de acesso: a revista impressa *Shooter*.

Dessa forma, com esse predomínio de sugestões e persuasões de uso da *hashtag #shootermag*, os usuários que adentram esse território são sugestionados a desenvolverem imagens que apresentem altos graus de

qualidade, pensando-se na estética que mais transmita sensações e transpareça a beleza das pessoas e dos lugares registrados e compartilhados no território.

Para realizar o acesso a este território primeiro é necessário ingressar no "mundo" *Instagram*, através de um dispositivo móvel anteriormente escolhido, buscar a ferramenta de percurso da "lupa" e digitar nessa área a *hashtag #shootermag.*

Após realizar este primeiro processo de busca do acesso ao território, é possível visualizar alguns portais que são acessíveis ao digitar o código da *hashtag*. Percebe-se que foram relatados vários territórios que se relacionam, de alguma forma, com o território que se procura: *#shootermag, #shootermag_usa, #shootermag_portugal, #shootermag_uk, #shootermag_brasil, #shootermagazine, #shootermag_spain*.

Ressalta-se que estes territórios relacionados são os que foram apresentados na tela de busca do dispositivo, porém, é sabido que há outros territórios relacionados, mas por uma questão de escolha, apenas os primeiros a aparecerem foram aqui relatados.

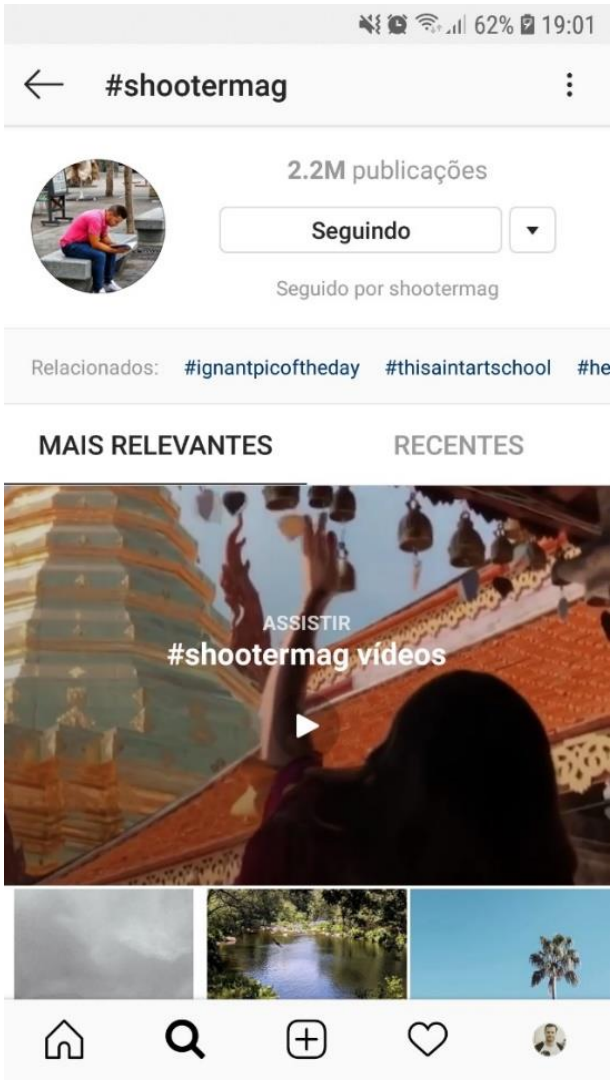
Figura 13 – Lista de "portais" dos territórios relacionados à busca do *#shootermag*

Fonte: *Instagram*

Como o primeiro portal é o território que interessa para essa pesquisa, selecionou-se a primeira imagem em conjunto com o texto que descreve a *hashtag #shootermag*.

Ao acessar esse portal, aparecem como primeiras informações do território a imagem circular de um homem sentado em um banco de praça (Figura 14), vestido com calças jeans, tênis branco e camiseta polo rosa, lendo um livro. Ao lado desta imagem aparecem informações do número total de publicações no território (2.2M), um retângulo com a descrição “seguindo” no seu interior, ao lado um quadrado com uma flecha apontando para baixo em seu interior e os dizeres abaixo das duas figuras geométricas: “Seguido por *shootermag*”.

Figura 14 – Território da *hashtag #shootermag*



Fonte: *hashtag #shootermag* no *Instagram*

É interessante apontar que, estes dizeres indicam aqueles que se intitulam os “coordenadores” desse território, os que se utilizam de seu espaço estriado para captar os insumos que mais interessam para serem cooptados para o espaço exterior que é de seu completo domínio.

Logo abaixo aparecem os territórios sugeridos pelos gestores do mundo *Instagram* como também possíveis de interesse daqueles que ingressam no território *#shootermag,* estando eles descritos como “Relacionados”: *#ignantpicoftheday*, *thisaintartschool* etc. Ressalta-se novamente que se optou por não buscar os outros territórios sugeridos na interface por um critério de escolha de descrição da tela que está acessível ao olhar.

Então, abaixo dessa sugestão, aparece uma espécie de filtro seletor de tipos de territórios que se deseja adentrar: “MAIS RELEVANTES” e “RECENTES” (Figura 14). Percebe-se que a escrita desses seletores é intencionalmente fixada em caixa alta a fim de deixar claro ao visitante do território que ali estão postas duas escolhas de áreas a serem exploradas: aquelas áreas que os outros visitantes mais acessam e aquelas que foram adicionadas recentemente.

Ressalta-se que o apontamento para conteúdos recentes caracteriza uma ação típica da cultura participativa da *web*, sendo muito frequentemente utilizada em mídias sociais, que percebem na ação do usuário um indicativo de filtro de popularidade, agregando, dessa forma, valor aos produtos listados, sejam eles notícias, textos ou, no caso do *Instagram*, uma imagem.

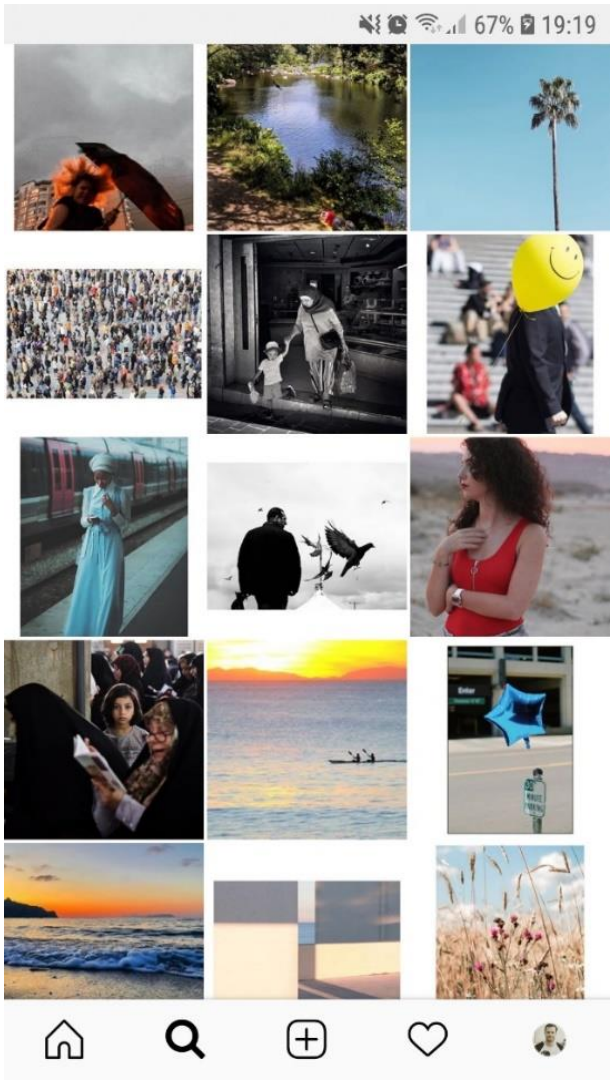
Ainda nessa tela (Figura 14) é possível visualizar uma sequência de imagens em vídeo que descreve tudo o que ocorre, de forma resumida, dentro do território da *#shootermag*. É possível visualizar locais da Índia, com habitantes vestidos à caráter realizando danças folclóricas. Também é possível visualizar imagens aéreas do local e pessoas de diferentes idades interagindo entre si.

Abaixo (Figura 14) ainda pode-se visualizar fragmentos de imagens fixas, a que fica logo à esquerda parece ser composta por pedaços de nuvens, já a que fica ao centro assemelha-se ao percurso de um rio, e a que fica à direita assemelha-se a um céu com a presença do topo de um coqueiro.

Como critério também de escolha, decidiu-se por fazer correr a tela para baixo no seletor já escolhido previamente pela sugestão do *Instagram*, aquele com o texto “MAIS RELEVANTES”, para a realização efetiva do *scanning*.

Na primeira rolagem aparecem distintas imagens, distribuídas em três colunas verticais, contabilizando cinco linhas horizontais com a quinta em um pequeno corte devido às configurações do dispositivo de acesso.

Figura 15 – Processo de *scanning* da *hashtag #shootermag*



Fonte: *hashtag #shootermag* no *Instagram*

Ao vaguear o olhar sobre esta superfície, em um conjunto de imagens dispostas em grupos de três colunas, chama a atenção deste pesquisador a segunda imagem da terceira coluna da Figura 15. Conforme proposto por Flusser (1985), o golpe de vista fixa-se nessa imagem, que parece descrever, de forma cômica e bem-humorada, uma situação rotineira alterada pela intervenção do fotógrafo ou de um grupo de pessoas com a intenção de dar um novo olhar para aquilo que ocorre no dia-a-dia de algum homem vestido de terno.

Como a intenção do *scanning* é vaguear o olhar e identificar aquela imagem que chama a atenção do pesquisador, esta imagem foi selecionada. Porém, conforme aponta Flusser (1985), essa forma de seleção aponta somente

as informações superficiais, necessitando adentrar ao território da imagem para compreender de forma detalhada o que atrai o olhar.

Se, “imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas” (FLUSSER, 1985, p.8). Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos” (idem), no *scanning* o que prevalece é a intencionalidade de quem olha, ou seja, do pesquisador.

Embora a imagem fotográfica possua ao menos duas “intencionalidades”, como observa Flusser (1985), a do emissor e do receptor, o traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas são os impulsos do observador que lhe guiam.

Figura 16 – Imagem escaneada da *hashtag #shootermag*

Fonte: *hashtag #shootermag* no *Instagram*

Ao adentrar na área específica da imagem, percebe-se que a autoria de sua publicação é creditada ao perfil @streetsgrammer[103]. Vagueando o olhar sob a imagem é impossível não descrever o primeiro local no qual o olhar se fixa: o balão amarelo sorridente no topo à direita (Figura 16).

O jogo de contraste deste balão sorridente em primeiro plano com o corpo de um homem rigorosamente trajado de terno no segundo plano dá um tom humorístico à imagem, dando-se a impressão de questionar de forma bem-humorada o cotidiano de homens elegantemente trajados, muitas vezes ligados à trabalhos maçantes, fator que os torna, frequentemente, homens sisudos e sérios.

Ressalta-se que essa sobreposição de imagens, tendo no primeiro plano o balão e no segundo plano o homem de terno, resulta em uma composição de imagem outra que provoca e produz sentidos que só acontecem a partir do instante de captura da câmera, disparando uma possibilidade de criação de enredo pelo espectador, caracterizando, em sua composição, a possibilidade de uma imagem-ficção.

Aproximando-se essa composição da imagem com uma das teses de Dolezel (1997), de que mundos ficcionais são conjuntos de possíveis estados de coisas, é possível pensar que o mundo posto na imagem ou interpretado pelo pesquisador/espectador está relacionado com: 1) a compreensão de que o fotógrafo está em um ângulo que possibilitou perceber e capturar a sobreposição de imagens; 2) se os mundos ficcionais são acessíveis a partir do mundo real, no caso da imagem em camadas (Figura 16), do homem e o balão, nos é acessível a partir de um conjunto de possíveis estados de coisas, como o posicionamento do fotógrafo, o olhar deste para a cena que se apresentava, a disponibilidade de um equipamento para captura do instante e uma série de outros “possíveis”.

Ainda nessa imagem pode-se perceber no plano de fundo algumas pessoas desfocadas, sentadas em uma arquibancada, algo que sugere que o local no qual a foto foi registrada é um ambiente de passagem no qual este homem de terno escolheu passar, sem dispensar alguns momentos do seu dia

[103] Disponível em: https://www.instagram.com/streetsgrammer/

para relaxar ao sol sentado na escada, assim como as pessoas que aparecem ao fundo.

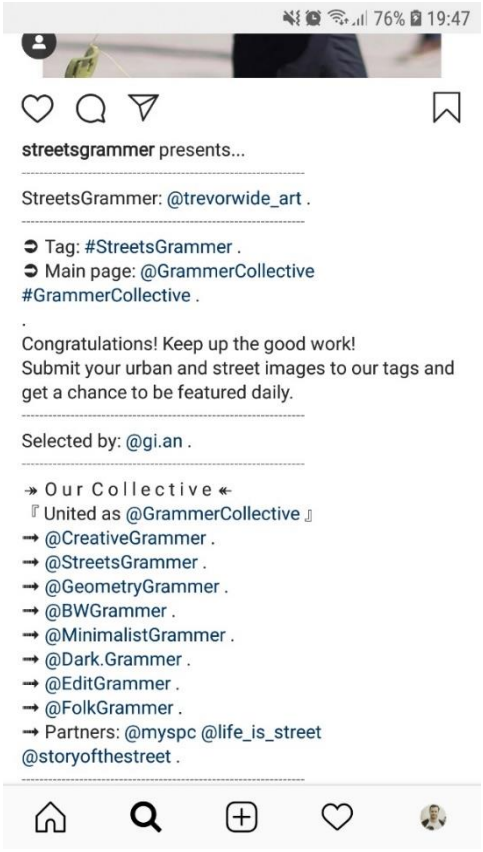
Percebe-se uma possibilidade de o fotógrafo considerar esta imagem de uma intervenção intencional do cotidiano, de modo bem-humorado, como um potencial de imagem a ser escolhida pela organização dominante do território *#shootermag* para compor a revista que é editada com imagem selecionadas nesta região.

Considerando as proposições de Manovich (2016), das três categorias existentes nas imagens publicadas no *Instagram* (casual, profissional e projetada), é possível compreender esta imagem cartografada e escaneada como pertencente à categoria das imagens projetadas, ou seja, intencionalmente desenvolvidas com o intuito de concorrer por curtidas e comentários, e no caso específico do território da *#shootermag*, ter a possibilidade de ser selecionada pela revista.

Porém, ao investigar a camada textual específica adicionada como complemento da imagem, percebe-se algo que não fica claro, apenas no *scanning*, que a publicação do perfil @streesgrammer possui a intenção de captar imagens, através da *hashtag #StreetsGrammer*.

Pode-se inferir que o uso da *hashtag*, a qualidade da imagem e uma certa elaboração do fotógrafo na produção da imagem obedecendo algumas regras do território estético projetado pela revista, conectam esta produção com a nomenclatura deste subtópico, pois mundos móveis estéticos podem ser acessados, nos termos de Cauquelin (2011), a partir da abertura de horizontes transcendentes de sentidos suscitados pela organização visual inusitada desta imagem-ficção.

Figura 17 – Descrição textual da imagem escaneada



Fonte: *hashtag #shootermag* no *Instagram*

Com o texto, traduzido por nós do inglês, “Parabéns! Mantenha o bom trabalho! Envie suas imagens urbanas e de rua para nossas tags e tenha a chance de ser destaque diariamente”, é possível perceber que essa imagem foi escolhida através do tagueamento sugerido pelo perfil @streesgrammer, originalmente publicada pelo usuário @trevorwide_art[104] e selecionada pelo usuário @gi.an[105].

Cabe ressaltar as informações da camada textual da publicação original, traduzidas por nós do inglês, “Sorriso - percebeu um balão feliz que precisava de um companheiro. Parou e esperou e esperou ... e esperou ...”.

Percebe-se, dessa forma, uma dupla operação de interação no mundo *Instagram*: ferramentas de indexação como as *hashtags* podem ser apontadas mutuamente em diversas imagens, sugerindo diversos tipos de utilizações dos

[104] Perfil acessível em: https://www.instagram.com/trevorwide_art/
[105] Perfil acessível em: https://www.instagram.com/gi.an/

significados de seus mundos para direcionar a intenção e uso de imagens publicadas.

Aproximando-se o conceito de mundos possíveis com as ações desenvolvidas por usuários, como exemplo neste caso analisado, para gerar interação em distintos territórios buscando audiências digitais ancorados na qualidade das imagens e na surpresa suscitada por uma imagem-ficção que questiona o cotidiano, o tagueamento das *hashtags* pode ser compreendido como um elemento que ordena mundos possíveis na mídia social *Instagram*. Dessa forma as *hashtags* podem ser compreendidas como transportes territoriais que funcionam como pontos de convergência ou contato entre diferentes mundos.

Aproximando-se esta proposta de análise com a proposição de Cauquelin (2011), de que a estética possibilita o acesso aos mundos possíveis, e considerando-se nesta mesma linha de pensamento, que a ordenação produzida pelas *hashtags* torna possível o relacionamento entre mundos móveis de forma ubíqua, entre o real e o virtual, a construção dessa imagem-ficção pode ser compreendida com uma produção em mundos móveis estéticos.

Com estas constatações, dá-se concluído o processo de cartografia e *scanning* dessa *hashtag*. Passaremos agora à análise do próximo território selecionado.

3.2 Experiência visual em mundos paralelos: imagem-traço X imagem-ficção

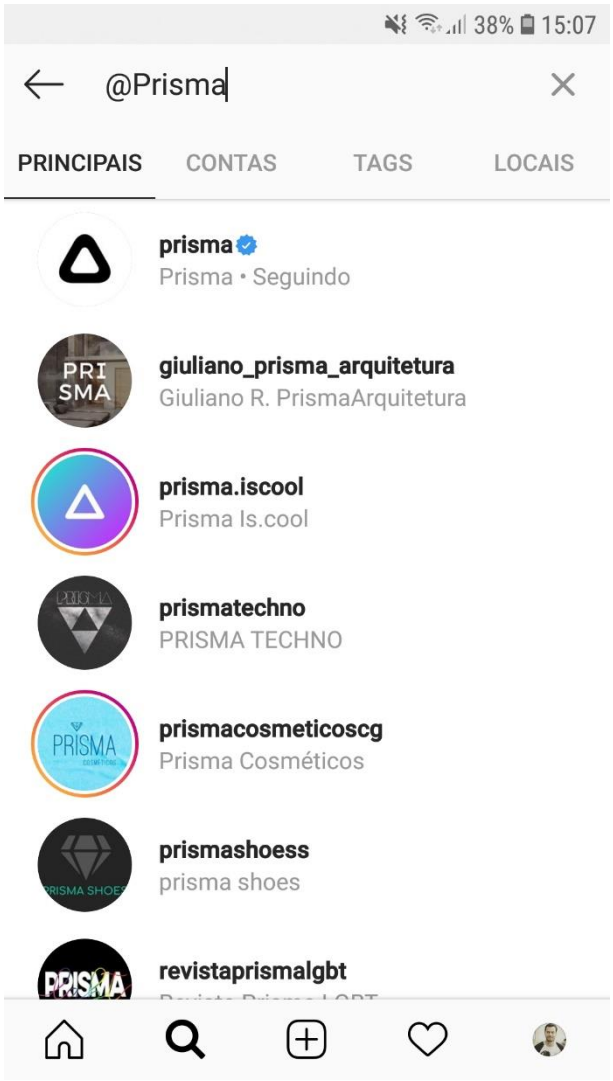
As experiências visuais em realidades ubíquas possuem uma infinidade de possibilidades de construções e ressignificações. Não há forma de quantificá-las e descrever tudo o que é possível de ser produzido “imaginisticamente” (FLUSSER, 1985) com as ferramentas digitais de manipulação imagética disponíveis atualmente.

Pensando nessa gama infinita de possibilidades visuais, para esta segunda análise, o território escolhido é diferente do território liso das *hashtags*. Será analisado um território fechado, estriado, nos termos de Deleuze e Guattari (1995), por uma empresa detentora de um aplicativo capaz de aplicar filtros que

possibilitam modificações estéticas nas imagens em um nível aproximado com aquelas produzidas por artistas plásticos: o território do @prisma.

Ao realizar-se o mesmo procedimento de acesso ao território do *Instagram*, selecionando-se novamente a ferramenta de percurso da “lupa”, digita-se a chave de busca do @prisma, resultando, assim, na área apresentada na Figura 18.

Figura 18 – Lista de "portais" dos territórios relacionados à busca no @prisma



Fonte: *Instagram*

Após a realização do primeiro processo de busca do território nota-se uma diferença entre a lista de portais apresentados com relacionados ao portal @prisma e os portais relacionados à *hashtag* *#shootermag*: todos os portais apresentados são territórios também estriados, com usuários detentores de suas

chaves de acesso. Além disso, esses portais se relacionam, em algum ponto de suas camadas textuais lineares de nomenclatura, com a nomenclatura do @prisma.

O fato do território do *Instagram* realizar um estriamento prévio dos caminhos que levam tanto a regiões lisas, sem um usuário predominante, quanto a espaços estriados, pertencentes a um usuário que detém todos os códigos de acesso, possibilita a dedução de que há condicionantes territoriais criadas pela mídia social para direcionar e orientar os visitantes com sugestões preestabelecidas de roteiros por um guia turístico baseado em dados de análise.

Outro ponto que chama a atenção deste pesquisador é a forma gráfica como a nomenclatura do perfil @prisma é apresentada: além do texto linear homônimo, apresentado ao lado de um círculo branco com um triângulo sem pontos, conforme a Figura 18, que seria a identificação visual do aplicativo, percebe-se um pequeno círculo azul com pontas que remetem ao estilo gráfico de um selo, contendo um sinal em "v" na cor branca em seu interior.

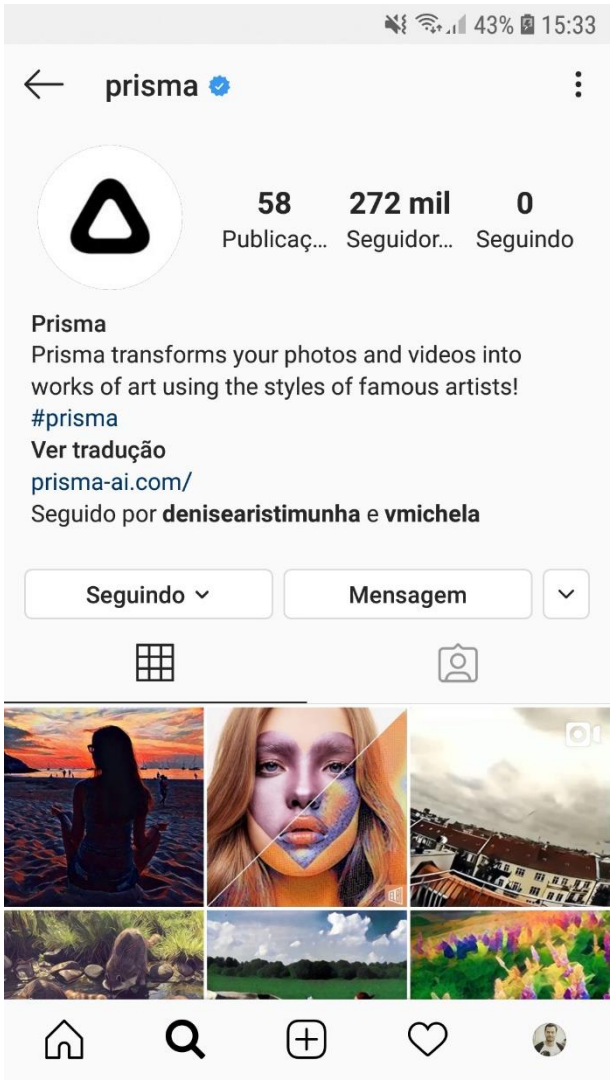
Esse sinal gráfico de selo, conforme o artigo "Como ter uma conta verificada no *Instagram*"[106], publicado por Katarina Nápoles no blogue Postgrain, é utilizado pela mídia social *Instagram* para identificar perfis de pessoas famosas, celebridades e marcas, a fim de garantir a todos usuários que acessam esse território que aqueles perfis são autênticos, ou seja: geridos por quem dizem ser.

A autenticidade, dessa forma, cria uma segunda camada de referencial espacial, confirmando de forma inequívoca, que a posse daquele território estriado é dos verdadeiros detentores daquela nomenclatura, evitando-se assim, que atividades de falsidade ideológica digital.

Realizando-se então o processo de ingresso no território verificado do @prisma, obtém-se como resposta a área inicial conforme a Figura 19.

[106] Artigo disponível em: https://postgrain.com/blog/como-ter-uma-conta-verificada-no-instagram/

Figura 19 – Território do perfil @prisma



Fonte: perfil @prisma no *Instagram*

Aqui cabe o destaque para algumas diferenças entre as informações apresentadas graficamente entre o território liso da *hashtag* *#shootermag* e o território estriado do @prisma. Na Figura 19, no topo à esquerda percebe-se a nomenclatura linear acompanhada de um ícone gráfico representado por uma flecha também à esquerda, indicando o caminho de retorno a área anterior, e à direita do texto linear, o ícone gráfico do selo azul de verificação da autenticidade.

Logo abaixo, ainda na Figura 19, repete-se a presença de uma área gráfica circular, similar ao apresentado no subtópico anterior na Figura 18, contendo um círculo branco com o triângulo sem pontas preto ao centro,

aparecendo logo a direita números e textos lineares que remetem à quantidade de publicações realizadas pelo perfil, o número de seguidores que o território detém e a quantidade de outros perfis que este território segue.

Cabe a ressalva de que os usuários do território/mundo *Instagram* possuem o privilégio de escolha de quais perfis querem visitar e quais despertaram seus interesses em manter uma relação de "cordialidade", ou seja, em manterem-se atualizados de tudo aquilo que é publicado na área restrita desses perfis. Ao tornarem-se seguidores, os usuários ratificam a qualidade das postagens daqueles territórios estriados, recebendo em troca uma "chave" vitalícia de acesso sem a necessidade de se repetir, toda vez, o processo de busca pelo território através da lupa, conforme utilizado em nossa análise.

Retornando-se às diferenças entre o território fechado do perfil e o aberto das *hashtags*, percebe-se na Figura 19, logo abaixo dos indicadores quantitativos da relevância do perfil, escritas lineares que descrevem, conforme as palavras do detentor do território, a que ele se destina e como opera. No caso do @prisma, encontra-se o texto: "Prisma transforma suas fotos e vídeos em obras de arte usando os estilos de artistas famosos! #*prisma*".

Com esta descrição, confirma-se que a intenção dos detentores daquele território é despertar o interesse dos usuários em conhecerem seu aplicativo, persuadindo, através da descrição textual linear, a acessarem sua ferramenta por meio de um portal que direciona à área específica deles na internet: prisma-ai.com/, apresentado logo abaixo ao texto persuasivo.

Ainda nas descrições textuais da Figura 19, percebe-se a escrita linear "Seguido por" e logo ao lado direito a descrição de perfis de usuários amigos/vizinhos que já se relacionam com o @prisma e com o usuário que está acessando a área.

Logo abaixo, percebem-se dois retângulos em um tom branco, diferenciando-se do cinza do plano de fundo, com os textos escritos: "Seguindo" no retângulo à esquerda e "Mensagem" no retângulo à direita, conforme detalhe destacado na Figura 20. Logo ao lado do texto "Seguindo" há o sinal gráfico de uma flecha apontando para baixo, sugerindo que alguma informação pode ser acessada ao tocar o retângulo. Ainda há um quadrado ao lado do retângulo da esquerda, contendo ao centro apenas o ícone de uma flecha apontando para

baixo. Essa flecha oferece acesso a outras informações, com sugestões de outros territórios estriados que o usuário pode ter interesse em seguir.

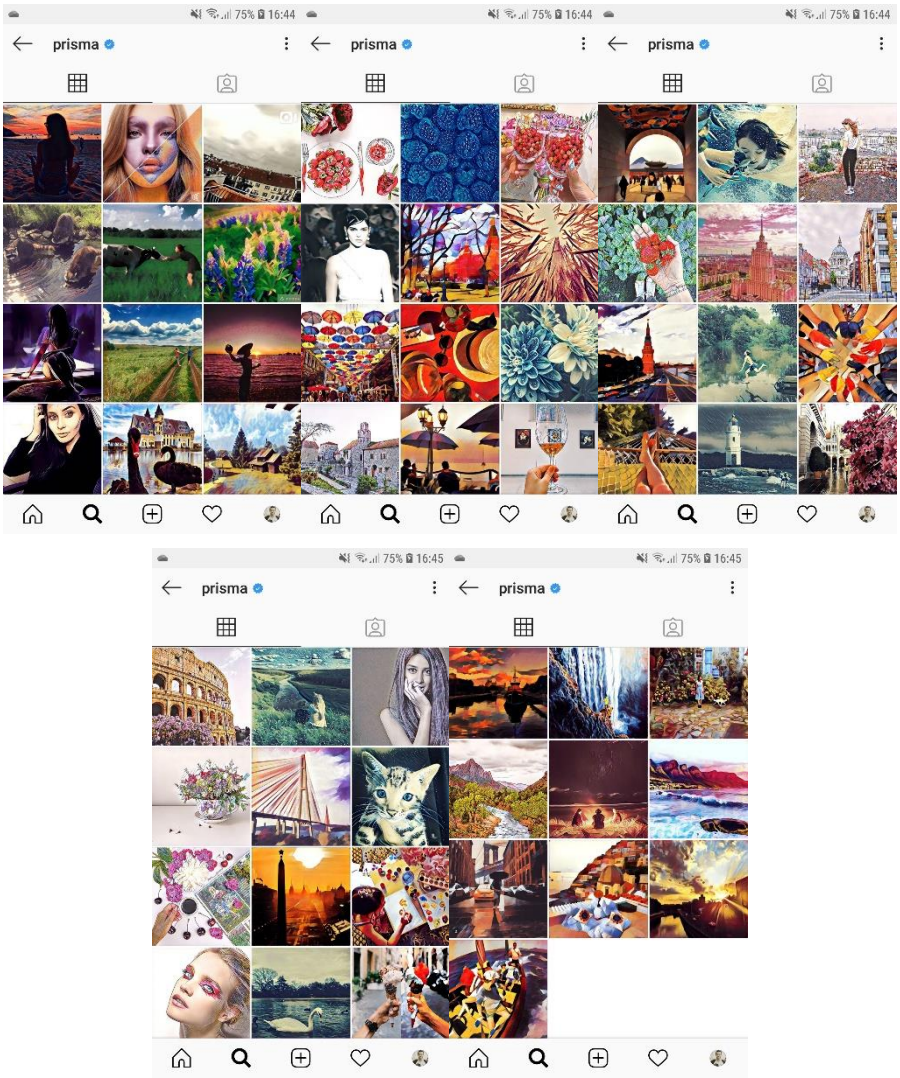
Figura 20 – Recorte do Território do perfil @prisma

Fonte: perfil @prisma no *Instagram*

Ainda na Figura 19, expresso no detalhe da Figura 20, nota-se a existência de dois ícones gráficos dispostos em distanciais proporcionais: um quadrado com nove (9) quadrados menores alinhados proporcionalmente em seu interior; outro quadrado com uma leve ondulação pontiaguda no topo, contendo um círculo ao centro e uma elevação arredondada mais abaixo encostando na base, dando-se a entender que seriam um conjunto similar aos traços de uma figura humana.

Bem abaixo, na Figura 19, nota-se o início do conjunto de imagens publicados pelo perfil @prisma. Dessa forma, passa-se ao próximo processo de análise, realizando-se o *scanning* das imagens disponíveis no território.

Figura 21 – *Scanning* do perfil @prisma



Fonte: perfil @prisma no *Instagram*

Um ponto que chama a atenção deste pesquisador é que, ao verificar o conjunto total de imagens publicadas pelo perfil @prisma, percebe-se que a quantidade é bem diminuta, comparando-se à quantidade de imagens tagueadas por vários usuários nos territórios lisos das *hashtags*. Por totalizar o quantitativo de 58 imagens, foi possível inserir (Figura 21) o conjunto completo, fator que possibilita uma área maior para o *scanning*, porém, sem constituir um quantitativo inviável de ser analisado.

Deixando-se vaguear os olhos em busca de traços que chamem a atenção deste pesquisador no conjunto de imagens da Figura 21, conforme pede o processo de *scanning*, percebe-se uma grande heterogeneidade de motivos

fotografados e “modificados” de tal forma pelos efeitos disponíveis pelo aplicativo Prisma, que realmente as figuras e paisagens das postagens assemelham-se a pinturas plásticas, realizadas por habilidosos artistas.

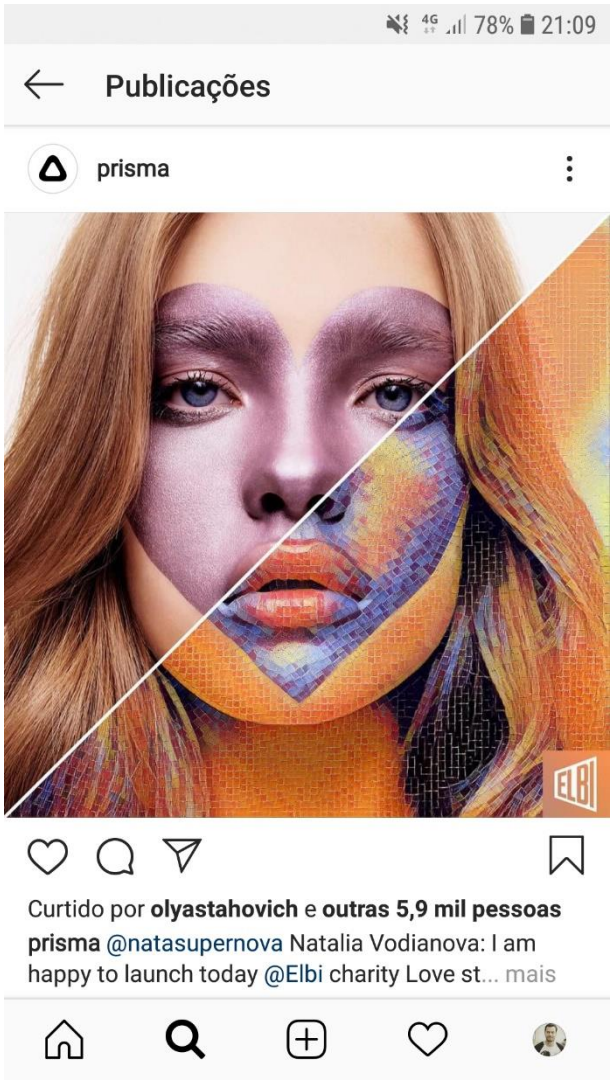
Nota-se uma heterogeneidade de motivos, que vão de *selfies* parecidas com pinturas de autorretrato, belas paisagens, naturezas mortas, animais silvestres e domésticos, até estilos visuais próprios da contemporaneidade, como o *Flat Lay*; todos compostos por fotografias sobrepostas por filtros de tal forma, que mais parecem obras de arte do que imagens fotográficas com traços de realidade.

Pensando-se na proposta de Dubois (2017), de que a imagem na pós-fotografia deixa de ser um traço daquilo que esteve ali, passando a compor imagens sobrepostas por diversos níveis de interferências técnicas provenientes de dispositivos e programas computacionais, confirma-se, com a utilização do aplicativo Prisma, a existência da possibilidade de criação de mundos possíveis por meio das técnicas surgidas após a virada digital.

Ao compartilhar as imagens publicadas por diferentes perfis que se utilizam do aplicativo desenvolvido para a empresa detentora do território do @prisma, o organizador desse espaço estriado busca apresentar a todos os usuários que adentram seu território a grande quantidade de possibilidades de transformações de imagens fotográficas em artes técnicas, ou talvez infografias, nos termos de Nöth e Santaella (1998), remetendo a movimentos artísticos surgidos nos campos da Arte e da Estética.

Por se ter um mote maior de imagens para a análise, e por serem detectados traços muito interessantes em todo o conjunto, este pesquisador encontrou uma certa dificuldade na seleção da imagem pelo processo *scanning*. Como o vaguear dos olhos, muitos detalhes chamaram a atenção. Porém, considerando-se que o mecanismo que dispara o momento decisor da seleção não é composto por critérios lógicos, optou-se por selecionar a imagem que, ao ver deste pesquisador, traduz de forma bastante nítida, e de certa forma didática, a fronteira estabelecida entre a imagem com traços de realidade e a imagem-ficção, conforme se apresenta na Figura 22.

Figura 22 – Imagem escaneada do perfil @prisma



Fonte: perfil @prisma no *Instagram*

Em um autorretrato captado em primeiríssimo plano de uma jovem mulher de cabelos loiros e olhos azuis (Figura 22), percebe-se uma divisão diagonal da direita para esquerda, de modo a dividir aquilo que seria a imagem-traço de uma realidade que se encontra no topo à esquerda, e a imagem-ficção possível reconhecida para baixo à direita. Nota-se que essa jovem possui uma pintura na face em tons púrpuras, que se desenha iniciando-se em dois pontos que se afastam a partir da divisão das sobrancelhas, contornam cada um dos olhos, descendo ao lado das maçãs do rosto até encontrarem-se novamente na ponta do queixo. Desse modo, o conjunto dos traços da pintura sugere que há um coração desenhado no rosto da jovem.

Nos termos de Manovich (2016), considerando-se a construção imagética como parte um certo estilo de imagem criado dentro do território *Instagram*, a fim de transparecer um ar contemporâneo e descolado, buscando concorrer por curtidas e comentários, é possível pensar esta imagem como pertencente à categoria projetada.

No lado direito abaixo, na metade da imagem-ficção, percebe-se um efeito visual que simula ladrilhos encaixados perfeitamente, de modo a compor um mosaico que forma parte da imagem do rosto de uma jovem ficcional em tons laranjas, azuis, púrpuras e vermelhos.

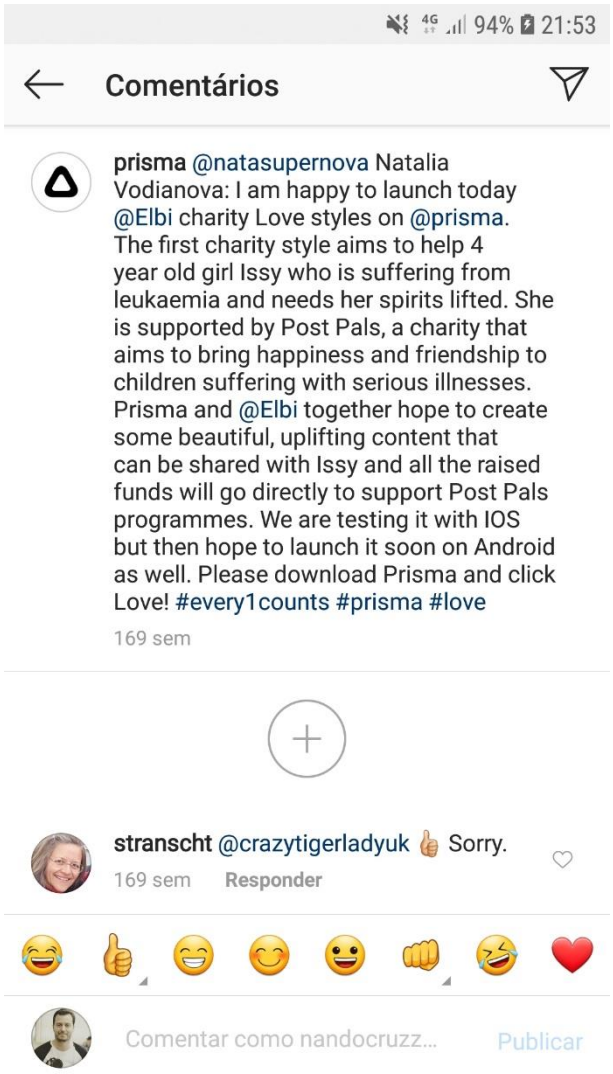
Mosaicos são uma forma de arte das mais antigas conhecidas pela humanidade. Conforme Imbroisi (2016), a palavra mosaico é de origem grega, sendo o registro mais antigo de utilização deste tipo de arte localizado na cidade de Ur, na Mesopotâmia, em 3.500 a.C.

Como a formar a imagem idealizada de uma deusa grega, a imagem-ficção traz a possibilidade de interpretação de que o lado montado digitalmente é o registro “imaginístico” (FLUSSER, 1985) de antigas sociedades, nas quais conceitos sociais eram representados pela idealização de figuras femininas, construídas visualmente como deusas presentes em cenas de mosaicos das suntuosas residências dos cidadãos mais abastados.

Sendo, conforme Dolezel (1997) os mundos fictícios conjuntos de possíveis estados das coisas, e esses mundos serem variados ao máximo e acessíveis a partir do mundo real, a leitura despertada neste pesquisador pelo conjunto da imagem metade traço, metade ficção, é de que é plausível compreender a metade da postagem que leva o filtro do @prisma como um mundo possível de deidades gregas. Conforme Dolezel (1997), um mundo sobrenatural fisicamente impossível, como o mundo das deidades e demônios pode ser concebido se for aleticamente homogêneo, ou seja, se for construído com bases racionais de existência ficcional.

Considerando-se que, segundo Cauquelin (2011), a estética configura-se como uma ciência de acesso aos mundos possíveis, e esses mundos possíveis são adentrados através da abertura criada pela arte, a interpretação deste pesquisador é a de que esta imagem-ficção abre o acesso a um mundo de referências a sociedades antigas, pautadas por religiões politeístas.

Figura 23 – Camada textual da imagem selecionada no perfil @prisma



Fonte: perfil @prisma no *Instagram*

Passando-se para a camada de linearidade textual (Figura 23), a qual adiciona referências externas a imagem para dar suporte à ideia que o coordenador do território pretende passar com a postagem, tem-se como primeiro item a marcação do perfil da modelo que posou para a imagem @natasupernova[107]. Na sequência, nota-se o texto linear: “Natalia Vodianova: Estou feliz em lançar hoje os estilos de caridade @Elbi Love no @prisma. O primeiro estilo de caridade visa ajudar a menina de 4 anos, Issy, que sofre de leucemia e precisa de ânimo. Ela é apoiada pela Post Pals[108], uma instituição de

[107] Disponível em: https://www.instagram.com/natasupernova/
[108] Disponível em: https://www.postpals.co.uk/

caridade que visa trazer felicidade e amizade às crianças que sofrem com doenças graves. Prisma e @Elbi juntos esperam criar um conteúdo bonito e estimulante que possa ser compartilhado com Issy e todos os fundos arrecadados serão diretamente para apoiar os programas Post Pals. Estamos testando-o com o IOS, mas esperamos lançá-lo em breve também no Android. Faça o download do Prisma e clique em Love!".

A camada textual da Figura 23 remete ao ingresso do aplicativo Prisma, em parceria com modelo russa Natalia Voadinova, usuária proprietária do território @natasupernova, em uma campanha destinada a gerar engajamento para a plataforma Elbi. A plataforma Elbi[109] possui como missão o desenvolvimento da integração de ações que visam reunir fundos de caridade para causas ao redor do mundo com outras ferramentas digitais. O Prisma, com esta postagem, demarca seu ingresso em uma campanha promovida pela Elbi, integrando ao aplicativo ferramentas que possibilitam a doação de valores em conjunto à venda de filtros personalizados oferecidos aos seus usuários.

Com este testemunhal da modelo Natalia Voadinova, o filtro destinado à caridade no Prisma adiciona uma camada de realidade à ficção "imaginística" (FLUSSER, 1985). Além de poder utilizar um filtro que estetiza cotidianos ubíquos, o usuário pode interagir com outras realidades de vida que necessitam de apoio financeiro, em um processo de caridade através da aquisição de um filtro digital que "embeleza" cotidianos de uma forma socialmente responsável.

Fica neste pesquisador a compreensão de que, apesar de a imagem se referir "imaginisticamente" à mundos possíveis que remetem à uma estética artística das mais antigas do planeta terra, o mosaico, a linearidade textual conecta a imagem-ficção a uma situação bastante real, caracterizada pelo engajamento social do @prisma em angariar doações para auxiliar uma criança acometida por uma doença como a leucemia.

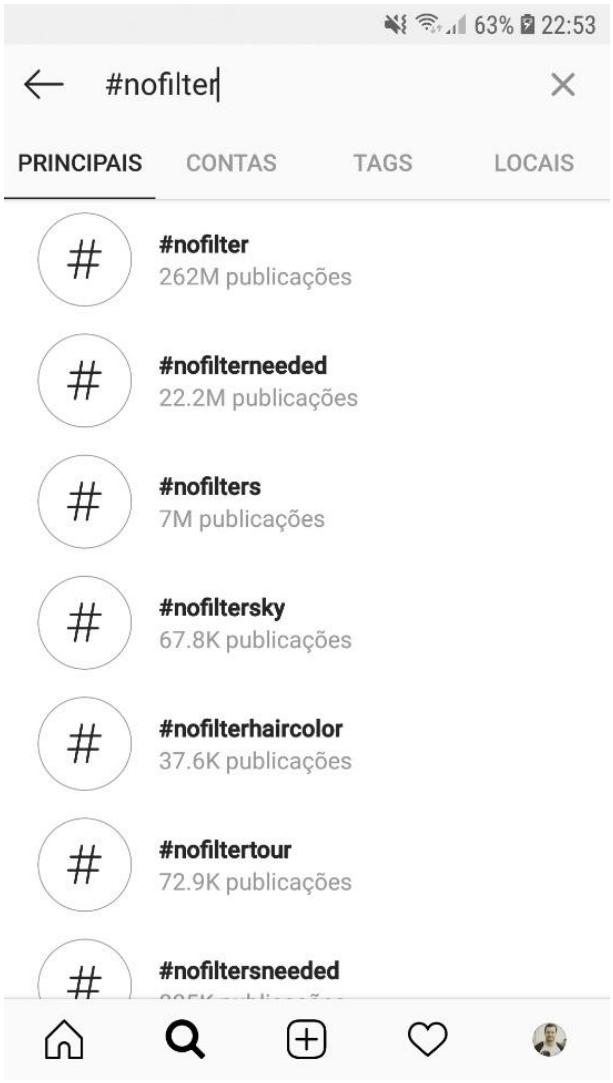
[109] Disponível em: https://elbi.com/about-elbi

3.3 Hashtag #nofilter: Um mundo sem manipulações?

Estar presencialmente em distintos locais do mundo, por meio de viagens de férias ou até mesmo a trabalho, deixou de ser apenas uma experiência individual nas gerações e culturas que se desenvolveram após a virada digital. A instantaneidade torna-se a regra principal em uma cultura construída sob princípios de encurtamento do tempo de fruições reais, fazendo com que a busca pela confirmação ubíqua para realidade vivida, experimentada, transmitida e visualizada por muitos olhos por trás das telas do *Instagram* seja a única forma de existir, ter relevância e confirmar que se esteve presente em algum lugar.

Pensando-se nessa necessidade de confirmação de presença/existência pela confirmação ubíqua, a terceira análise será pautada no território liso da *hashtag #nofilter*. Dessa forma, realizando-se o acesso no território mundo do *Instagram* e selecionando-se a ferramenta de percurso da “lupa”, digita-se a *hashtag #nofilter* para o início do processo. Após a realização da busca do *#nofilter* nos portais de acesso do *Instagram*, obtém-se como resultado a visualização do caminho apresentado na Figura 24.

Figura 24 – Lista de "portais" dos territórios relacionados à busca do *#nofilter*

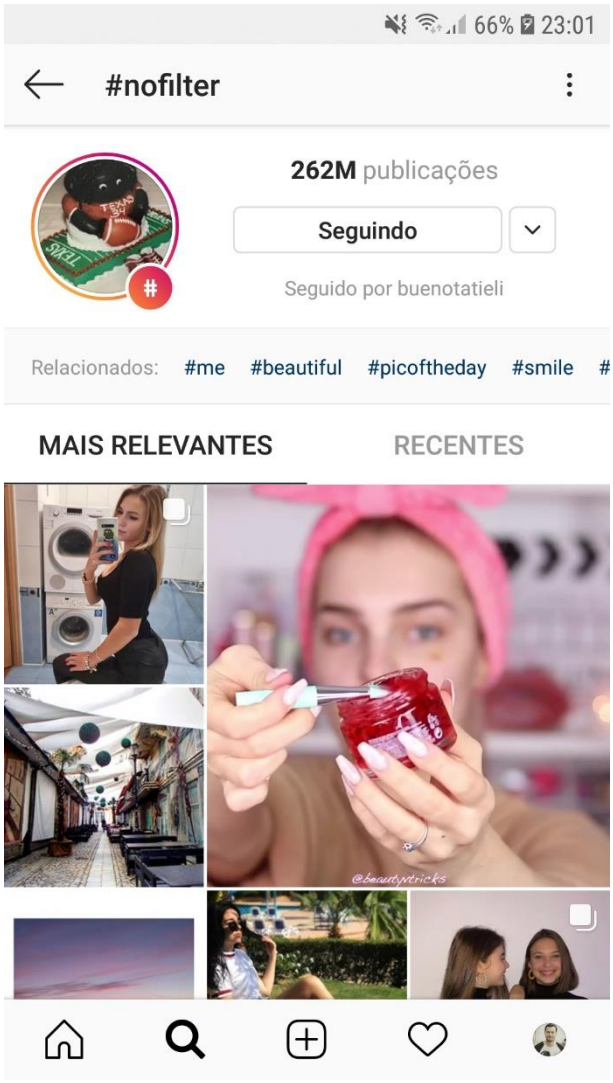


Fonte: *Instagram*

Percebe-se que, assim como no território da *hashtag #shootermag*, o "mundo" de buscas do *Instagram* apresenta o portal de acesso de outros territórios que se relacionam pela nomenclatura com o território *#nofilter*.

Ingressando-se no portal de acesso de interesse desta análise (Figura 25), percebe-se uma disposição de ícones, textos e símbolos gráficos semelhantes em disposição ao território anteriormente analisado. Essa semelhança decorre de um certo 'estriamento', nos termos de Deleuze e Guattari (1995), que busca apresentar um tipo de ocupação e organização visual de um território aberto, acessível a qualquer usuário da mídia social.

Figura 25 – Território da *hashtag #nofilter*



Fonte: *hashtag #nofilter no Instagram*

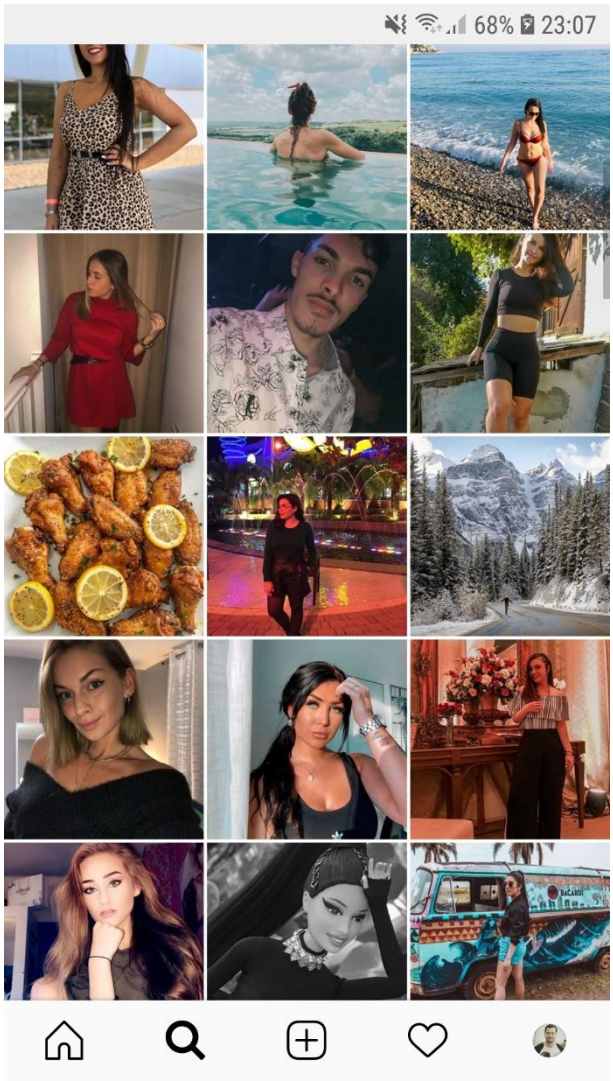
Neste território (Figura 25) é possível perceber uma predominância de figuras femininas em poses que transparecem uma preocupação estética de ajuste da imagem na qual são fotografadas, porém, conforme condiz a nomenclatura do território, pretensamente sem o uso de filtros que modifiquem ou alterem a percepção do local ou da “pureza” da imagem registrada, ou seja, um mundo sem manipulações.

Partindo-se então para o segundo processo, o *scanning* do conjunto de imagens, chega-se a uma confirmação da hipótese da predominância de imagens femininas no território *#nofilter*. Ao realizar a varredura com o vaguear dos olhos em busca do ponto que irá chamar a atenção deste pesquisador, nota-

se que há apenas uma figura masculina neste primeiro conjunto de imagens, estando nas demais imagens, em sua maioria corpos femininos postados de forma a descrever um planejamento para o registro da fotografia.

Há uma preocupação em mostrar o local no qual estas imagens são registradas, porém, busca-se, pelas posições dos corpos, as formas dos olhares e das expressões faciais, um certo ar de registro despretensioso e casual do momento. Assim, compreende-se que essas imagens se conectam ao conceito de Manovich (2016) de imagens casuais.

Figura 26 – *Scanning* da *hashtag #nofilter*



Fonte: *hashtag #nofilter no Instagram*

No próximo passo do processo de *scanning*, após o vaguear dos olhos no conjunto de imagens, chama a atenção deste pesquisador a imagem (Figura 27) que apresenta um corpo pequeno seguindo a direção de uma estrada que some no horizonte, costeada em ambos os lados por árvores que se assemelham a pinheiros. Neste cenário, com predominância da cor branca no conjunto de pedras no segundo plano da imagem e nas árvores ao redor da estrada, apresenta-se o indício da presença de neve, indicando que a imagem, dessa forma, foi registrada no inverno. É possível deduzir que a estrada leva a uma região mais alta, devido à topografia acidentada das pedras no segundo plano. Nota-se, na pequena silhueta, uma sugestão de movimento com braços semi-erguidos, dando a entender que há uma certa alegria em contemplar tal paisagem.

Figura 27 – Imagem escaneada da *hashtag #nofilter*

Fonte: *hashtag #nofilter* no *Instagram*

Ao adentrar na área específica da imagem, percebe-se que a autoria de sua publicação é creditada ao perfil @kat_khoroshun[110]. A centralidade do pequeno corpo no conjunto da imagem faz com que o vaguear do olhar concentre-se na oposição entre o corpo humano diminuto, ao centro, e a imensidão do local registrado.

Passando-se para a análise da camada textual, ainda no conjunto com a imagem (Figura 27), no topo à esquerda, abaixo da descrição da usuária responsável pela publicação e tagueamento do território da *hashtag #nofilter* nesta imagem, é possível ver a descrição do local no qual ocorreu o registro: Banff. Este local é um parque nacional do Canadá, localizado na província de Alberta e considerado um patrimônio mundial da Unesco[111].

Como a imagem foi registrada em um ponto turístico, chega-se à dedução de que há um grande interesse em demonstrar, com este registro, que o local turístico foi visitado e demarcado como já visitado pela usuária do perfil em que a fotografia foi publicada.

O uso da *hashtag #nofilter* evidencia a ideia de que a paisagem, o lugar registrado na imagem fotográfica é de fato espetacular que não necessita uso de filtros ou outras manipulações. Ao articular-se o uso dessa *hashtag* que indica, a princípio, um traço de realidade sem manipulações digitais, com uma prática típica do *Instagram* de demarcação de geolocalização, um ato de "Estive aqui", denota-se a possibilidade de construção, nos termos de Cauquelin (2011), de um mundo possível fantástico que dispensa filtros. O enquadramento, a posição do corpo humano na cena, a predominância de elementos da natureza, conforme evidenciado na Figura 31, abre um horizonte transcendente de sentidos, construindo um mundo ficcional, propondo um modo particular de “narrar” experiências.

É possível denotar a partir da construção desta imagem-ficção, nos termos de Manovich (2016), que no mundo estético do *Instagram*, mesmo o casual é projetado de certa forma para parecer algo não programado. O próprio uso da *#nofilter* evidencia a ideia de um mundo imagético “puro”, sem uso de manipulações, sem programação.

[110] Disponível em: https://www.instagram.com/kat_khoroshun/
[111] Mais informações disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_Nacional_Banff

O ato de geolocalização do “Eu estive aqui” fica caracterizado nessa possibilidade “imaginística” (FLUSSER, 1985) de que aquele mundo possível de ser acessado foi visitado por alguém que deseja compartilhar com outras pessoas a experiência que viveu.

Figura 28 – Camada textual da imagem selecionada na *hashtag #nofilter*

Fonte: *hashtag #nofilter* no *Instagram*

Este mundo, a princípio real, mas apresentado virtualmente como possibilidade de acesso pelo território do *#nofilter* é apoiado pela camada textual: “Se sua vida é uma estrada, quero que a minha pareça assim” (Figura 28). Ao conclamar linearmente, pela descrição textual, que há um profundo desejo de que a imagem seja a transcrição visual de como se espera que seja a estrada

da vida da usuária, nota-se uma necessidade além de mostrar onde se está, de demonstrar uma alegria com a vida, com a experiência vivida naquele instante e o desejo de que o caminho se repita durante a existência física da usuária.

Percebe-se ainda pela camada textual que há a marcação de outro perfil, conclamando de forma direta que o detentor daquele espaço estriado, o @joshmcca[112], possivelmente companheiro de viagens da @kat_khoroshun, seja creditado como o autor do registro fotográfico.

Este processo demostra a possibilidade de, apesar da imagem escaneada em um primeiro momento transparecer a ideia de que é casual, conforme a proposta de Manovich (2016), ela sugere a existência de uma atividade profissional em busca de seguidores, caracterizando assim, uma imagem da categoria profissional.

Talvez não seja a necessidade primeira de concorrência profissional, mas talvez sim de um impulsionamento do perfil da @kat_khoroshun como influenciadora digital no território do *Instagram* e propulsora de uma estética que estimula as viagens físicas, por lugares com paisagens deslumbrantes, lisas e abertas, registradas e estriadas como significações de um horizonte transcendente.

Nos termos de Cauquelin (2011), o conjunto que forma esta imagem-ficção pode ser descrito como uma busca por um horizonte transcendente de possibilidades de acesso a experiências reais, ressignificadas no ambiente virtual com o intuito de obter relevância e atrair acessos ao seu espaço pessoal, através da demarcação de um território aberto como a *hashtag #nofilter*.

3.4 Instagramismo: filtros de realidade

A realidade vivida na cultura fotográfica, após a virada digital, trouxe diferentes formatos de conexões visuais possíveis com os locais visitados e com as pessoas que compartilham laços familiares, de amizade ou de localização espacial real com os usuários de mídias sociais com o *Instagram*.

Buscando atrair a atenção em meio à um quantitativo considerável de publicações, territórios, áreas e espaços imagéticos distintos, publicados pelos

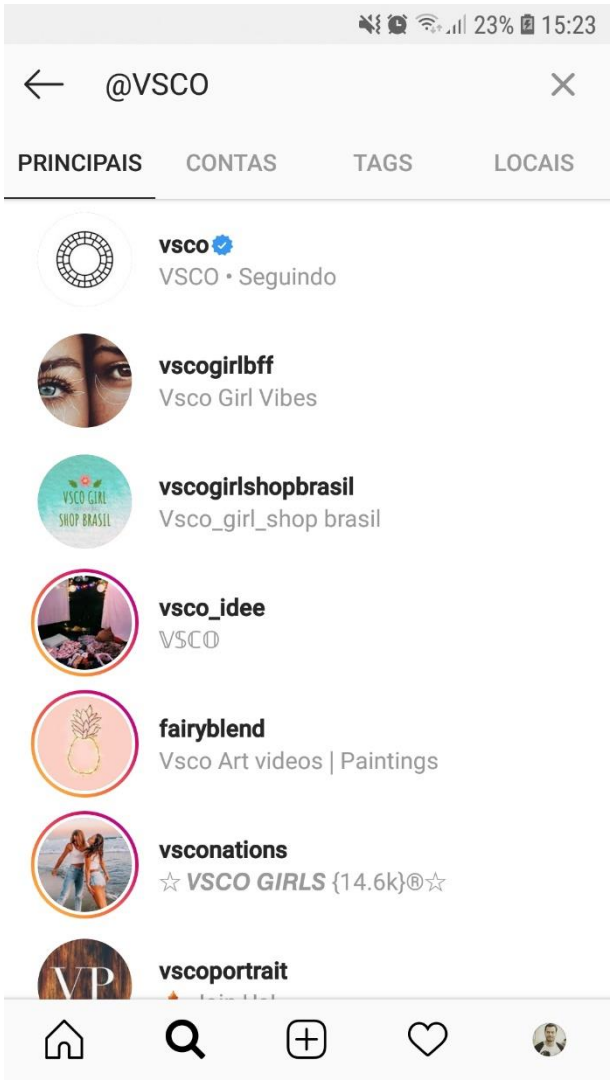
[112] Disponível em: https://www.instagram.com/joshmcca/

familiares, amigos, e celebridades as quais muitos usuários seguem no *Instagram*, a necessidade de diferenciação se faz muito pertinente para ser visto e receber o *status* de “legal”, ou até mesmo chegar ao posto de um influenciador digital. E essa diferenciação, ocorre massivamente no território do *Instagram* pelo uso dos filtros disponíveis pela mídia social e responsáveis por alçá-la à posição de uma das grandes mídias sociais da atualidade.

Pensando nas características das imagens publicadas no Instagram que podem proporcionar essa diferenciação, realizou-se nesta quarta análise, um retorno aos territórios estriados, buscando-se deter o foco sob os domínios do perfil @vsco. Conforme descrito no subtópico 2.3.5, o perfil @vsco é coordenado pela empresa *Visual Supply Company* como um território de demarcação e divulgação dos estilos de filtros desenvolvidos pelo aplicativo da empresa e utilizados no compartilhamento de imagens produzidas por usuários do território *Instagram*.

Seguindo-se o passo a passo do processo de cartografia + *scanning*, adentrou-se no território do *Instagram*, realizando-se a seleção da ferramenta de percurso da “lupa” e digitando-se a chave de busca do @vsco. Obteve-se como resultando a camada visual apresentada na Figura 29.

Figura 29 – Lista de "portais" dos territórios relacionados à busca no @VSCO

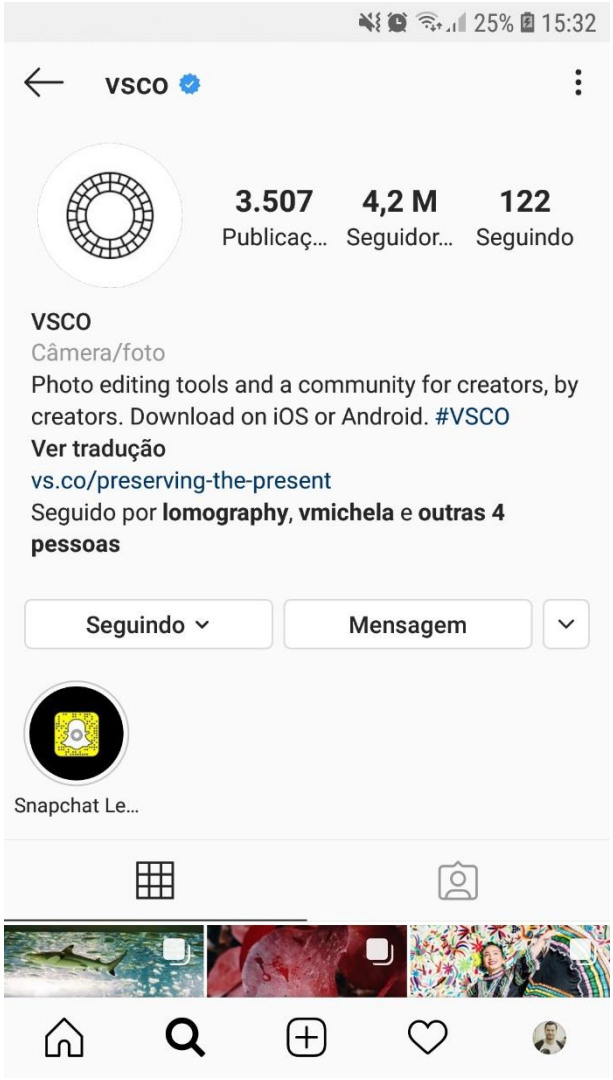


Fonte: *Instagram*

Assim como ocorrido na busca pelo portal de acesso ao @prisma, os portais apresentados como caminhos similares ao território @vsco (Figura 29), pelo estriamento do *Instagram*, apresentam uma linearidade textual que se assemelha à do território pesquisado. Essa similaridade pode ser compreendida como uma variação de áreas do @vsco, que se abastecem das mesmas estéticas proporcionadas pela área verificada como legítima nos domínios do *Instagram*, conforme o ícone gráfico do selo azul de verificação.

Seguindo-se para a realização do acesso ao portal do território @vsco, obtém-se como resultado a camada visual apresentada na Figura 30.

Figura 30 – Território do perfil @VSCO



Fonte: perfil @VSCO no *Instagram*

Conforme já destacado acima (Figura 30), a similaridade com as disposições de ícones gráficos e textos lineares apresentados no território @prisma é uma característica do estriamento desenvolvido pelo *Instagram*. Como as áreas devem possuir a mesma disposição de seus espaços, o *Instagram*, como um grande "locatário" de terrenos digitais, oferece a mesma estrutura a todos os seus "inquilinos". As áreas somente possuem personalização conforme os conteúdos, linearmente escritos, ou visualmente trabalhados nas postagens visíveis pelas janelas criadas pelos usuários. "Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 162).

Cabe aqui um destaque sobre a origem da nomenclatura deste subtópico: o termo “Instagramismo”. O criador desse neologismo é Manovich (2016), em seu livro “*Instagram and Contemporary Image*”.

Para Manovich (2016) o Instagramismo pode ser definido como um processo de combinação entre uma forma de mídia e um conteúdo específico. Esse movimento requer lentidão, sensibilidade, habilidade e atenção aos pequenos detalhes. Assemelha-se, dessa forma, ao *mise-en-scène* do cinema:

> O Instagramismo aqui não se refere a nenhuma estética estreita em particular, mas à construção de cenas e imagens atmosféricas, visualmente perfeitas, emocionais sem serem agressivas e sutis em oposição à dramáticas” (MANOVICH, 2016, p.81, tradução nossa)[113].

O Instagramismo, desse modo, se manifesta de forma espontânea no *Instagram*, em publicações que não possuem, segundo Manovich (2016), a pretensão de contarem uma narrativa, ou seguirem um roteiro, mas sim de apresentarem uma estética pessoal, sensível, atenta aos detalhes da textura de uma parede, ou à disposição de objetos em uma mesa.

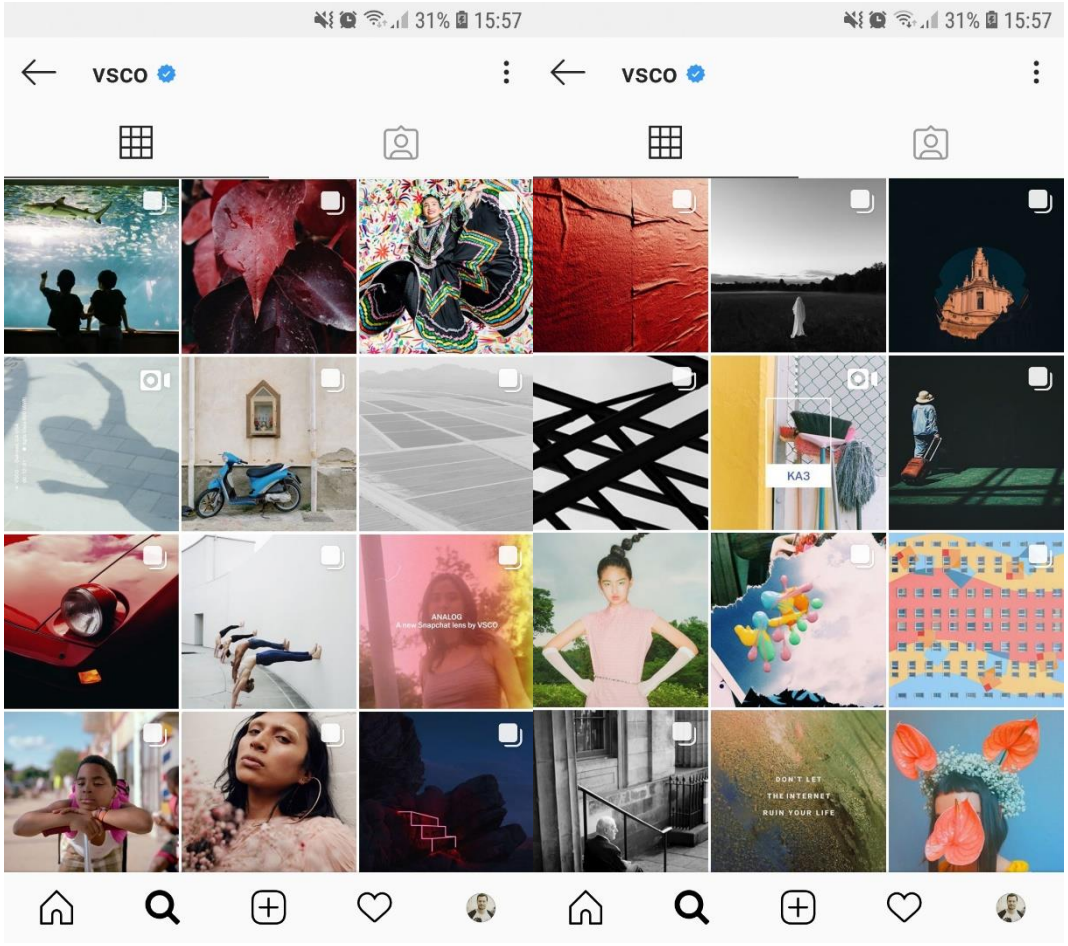
Torna-se importante também frisar aqui que o processo do Instagramismo pode ser compreendido como uma categoria de análise com o potencial de permear todas as demais categorias analisadas nesse trabalho, devido à sua intencionalidade estética ser característica oriunda da própria mídia social *Instagram* e ser usada tanto de forma intencional, quanto de forma espontânea por muitos usuários desta mídia.

Compreendido o funcionamento do Instagramismo, parte-se para o *scanning* no conjunto de imagens apresentado no território do @vsco (Figura 35). Diferentemente do território do @prisma, o território do @vsco possui um conjunto significativo de imagens publicadas. Porém, nem todas com uma estética tão diferente a ponto de dificultar a escolha deste pesquisador.

Percebe-se também, assim como no @prisma, que há uma variedade de motivos imagéticos, desde objetos, paisagens, fachadas de prédios, até fotos posadas ou corpos em posições coreográficas (Figura 31).

[113] “Instagramism here refers not to any particular narrow aesthetics, but rather construction of scenes and images that are atmospheric, visually perfect, emotional without being aggressive, and subtle as opposed to dramatic”.

Figura 31 – *Scanning* do perfil @VSCO



Fonte: perfil @VSCO no *Instagram*

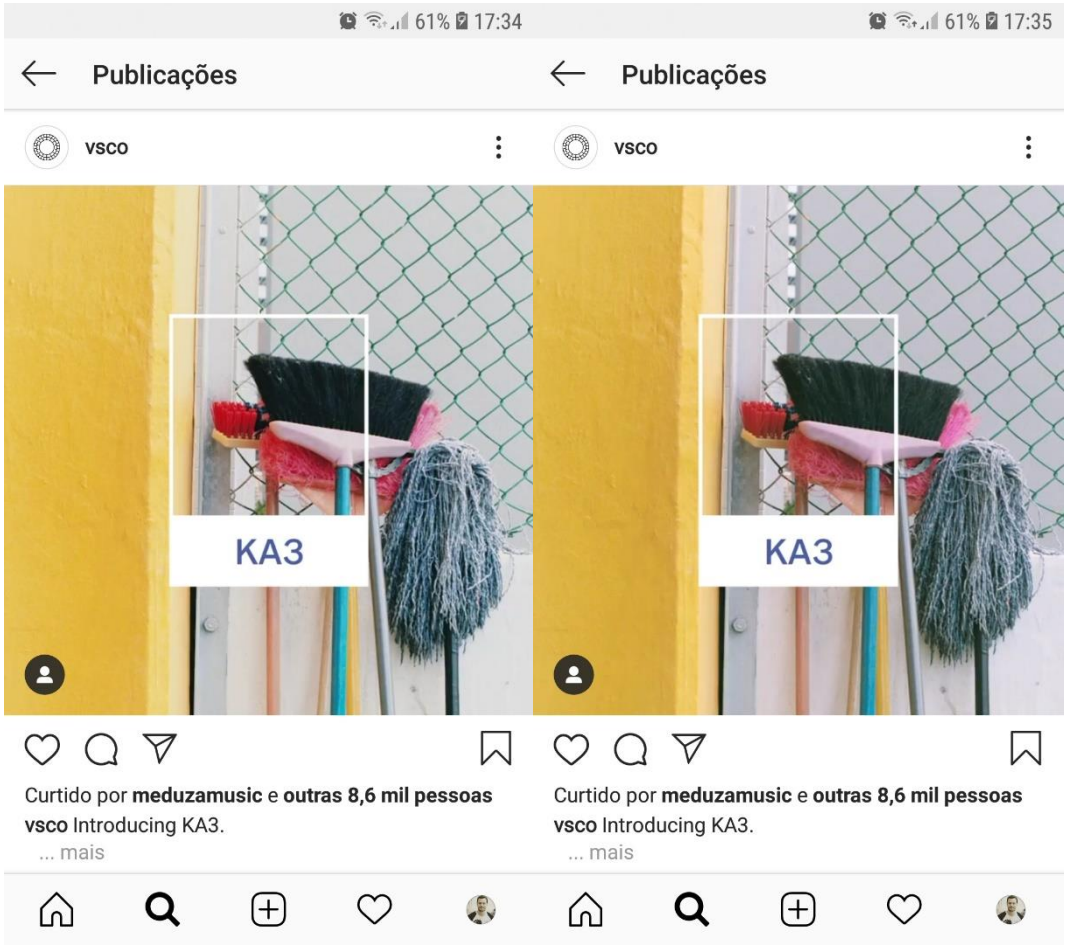
Desse modo, ao vaguear o olhar pelo segundo grupo de imagens que aparecerem pelo transcorrer do dedo na tela, conforme proposto por Flusser (1985), chamou a atenção deste pesquisador a penúltima imagem da segunda fileira (Figura 31), com um quadrado vazado limitado por bordas brancas e um retângulo branco centralizado e conectado logo abaixo.

Ao adentar na área da imagem, conforme a Figura 32, nota-se que na verdade ela é composta por duas imagens que se alternam em um *looping* infinito no formato de GIF[114]. A diferença entre uma imagem e outra, quando são postas lado a lado de forma estática, parece pequena, mas a visualização da

[114] GIF (Graphics Interchange Format ou formato de intercâmbio de gráficos) é um formato de imagem lançado 1987 pela CompuServe. É muito utilizado na produção de imagens animadas com fotografias.

continuidade do conjunto, em *looping* de alternância, deixa bastante clara a diferença da intensidade das tonalidades.

Figura 32 – Imagem escaneada do perfil @VSCO



Fonte: perfil @VSCO no *Instagram*

Considerando as proposições de Manovich (2016), percebe-se que a composição da imagem traz elementos bastante distintos das estéticas profissionais ou projetadas. O registro de um motivo cotidiano, com elementos que dificilmente são vistos em imagens estetizadas com vassouras ou esfregões (Figura 36), dão indícios de que essa imagem caracteriza aquilo que o autor chama de imagens casuais, ou seja, imagens que buscam documentar visualmente, compartilhar experiências ou situações.

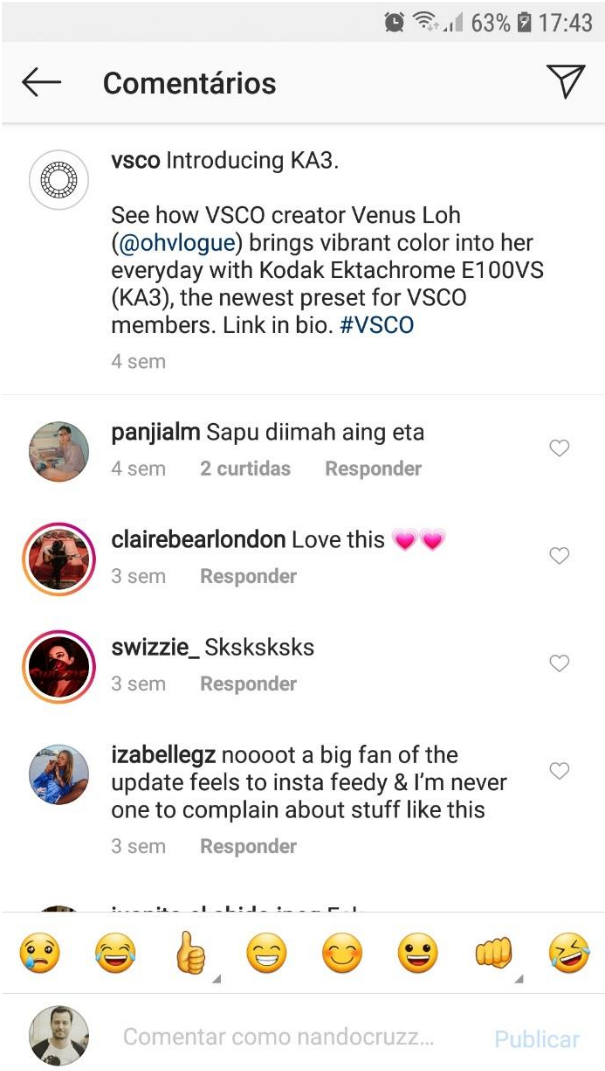
Outro ponto que merece ser retomado é a existência de um quadrado vazado e um retângulo branco preenchido e com o texto linear ao centro escrito em azul: “KA3”. A composição é bastante intrigante, pois está justamente vazada

na área onde encontra-se os fios das vassouras que foram dispostas umas sobre as outras, de uma forma tão cotidiana que seria uma cena encontrada em qualquer área de serviços de qualquer residência no mundo (o físico real).

Considerando-se as proposições de Cauquelin (2011), de que a estética exerce uma tendência de oportunizar a passagem do possível para o real e do real para os possíveis, esta imagem-ficção proporciona uma leitura de que é plausível que a realidade “imaginística” (FLUSSER, 1985), colocada com algo tão cotidiano, transporte a ficção de uma imagem sobreposta por ícones geométricos para uma realidade que pode ser vivenciada por qualquer pessoa no mundo físico real.

A abertura de um horizonte transcendente de um mundo pela arte, no entanto, foi condicionada pelo coordenador do território de modo a direcionar primeiramente os olhares de quem acessa a postagem para as figuras geométricas, para depois, em composição com a fotografia do plano de fundo e a alternância das duas imagens pelo GIF, compor o conjunto de significados “imaginísticos” (FLUSSER, 1985) dessa imagem-ficção. Essa composição técnica das figuras geométricas em um processo infográfico (NÖTH; SANTAELLA, 1998) de manipulação digital provoca questionamentos acerca do motivo que levou o coordenador do território @vsco a publicá-la. Qual a sua finalidade?

Figura 33 – Camada textual da imagem selecionada no perfil @VSCO



Fonte: perfil @VSCO no *Instagram*

A chave para o enigma posto nessa janela visual encontra-se na camada textual linear, com a explicação semântica da inscrição “KA3” (Figura 33). O texto da camada diz: “Apresentando o KA3. Veja como a criativa do VSCO Venus Loh (@ohvlogue) traz cores vibrantes para o seu dia a dia com o Kodak Ektachrome E100VS (KA3), a mais nova predefinição para os membros do VSCO. Link na biografia. #VSCO”.

Com essa descrição da camada linear textual, percebe-se que a imagem foi registrada originalmente pela coordenadora de um território pessoal, @ohvlogue[115]. Nota-se que a KA3 é a abreviatura de Kodak Ektachrome

[115] Disponível em: https://www.instagram.com/ohvlogue/

E100VS, um filtro de imagens desenvolvido pela criativa Venus Lo[116], *Designer* de Mídia Interativa pela Temasek Polytechnic[117] e *Designer* de Comunicação pelo Royal Melbourne Institute of Technology University (RMIT)[118], para o aplicativo VSCO.

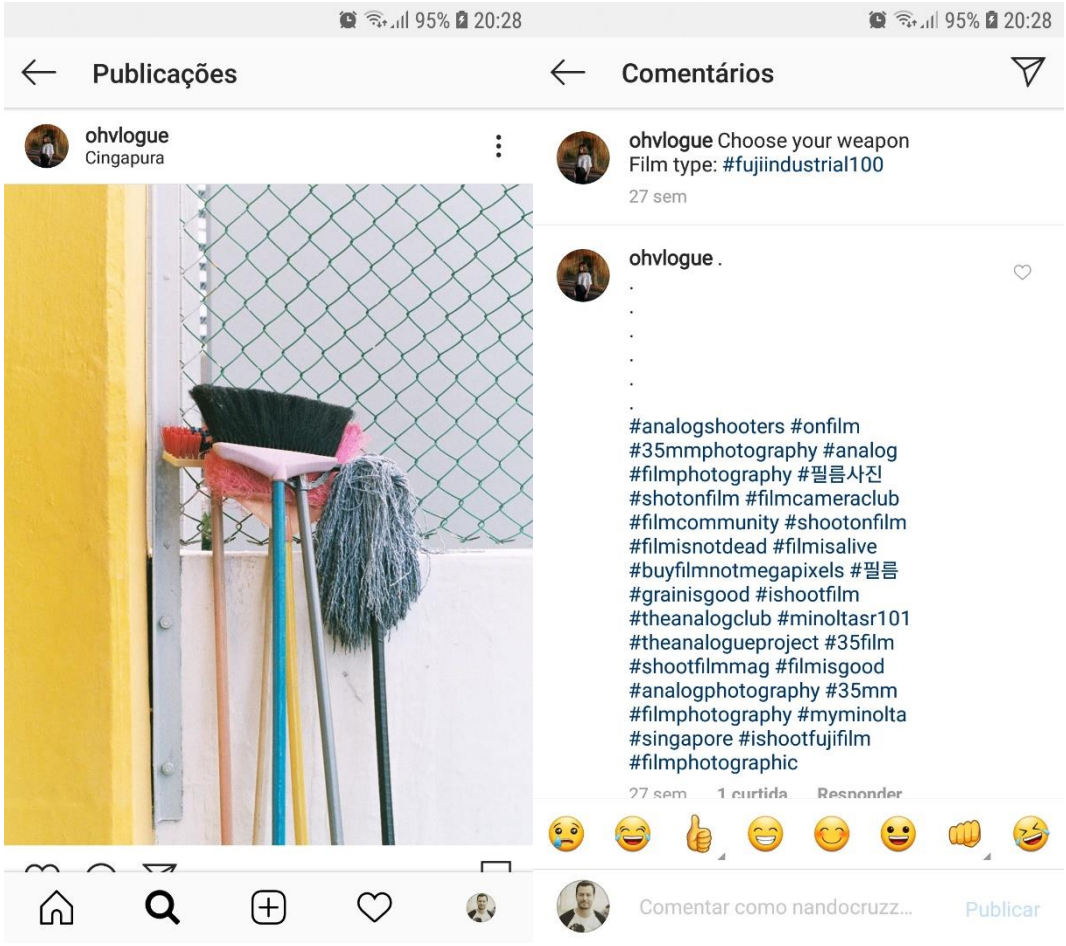
A proposta do filtro KA3 é de oferecer aos usuários do VSCO cores vibrantes, evidenciada pela alternância das imagens com a inserção do filtro e sem a inserção do filtro, no GIF postado no território do @vsco. Nota-se uma intensificação dos tons escuros, tornando-os mais vibrantes e um esmaecimento dos tons claros, diminuindo-se, em consequência os ruídos e sujeiras da parede branca.

Por ser uma postagem que remete a uma imagem técnica cotidiana, porém utilizada para apresentar uma mudança de texturas, cores, intensidades, o tipo de imagem casual fica ainda mais evidente quando se busca a imagem original, sem as interferências gráficas inseridas para o post do território @vsco.

Ao encontrar a imagem original no território pessoal da *designer*, o @ohvlogue (Figura 34), depara-se com a seguinte camada textual: “Escolha sua arma Tipo de filme: #fujiindustrial100”. Nota-se, em um comentário inserido pela própria *designer*, a inserção de diversos portais de acesso por *hashtags* para territórios lisos que possuem referências em um tipo de imagens analógicas, como por exemplo: #analogshooters #35mmphotography #analog #35film #analogphotography #35mm #ishootfujifilm.

[116] Disponível em: https://www.ohvloh.com/about
[117] Disponível em: https://www.tp.edu.sg/
[118] Disponível em: https://www.rmit.edu.au/

Figura 34 – Imagem e camada textual original do perfil @ohvlogue



Fonte: perfil @ohvlogue no *Instagram*

Cabe salientar que o filme fotográfico analógico Fujicolor Industrial 100, produzido pela multinacional FUJIFILM[119], conforme o artigo “Fujicolor Industrial 100 Review[120]”, publicado pelo fotógrafo espanhol, residente em Taiwan, Carlos Garcia Rodrigues, é um filme negativo colorido diurno com ISO 100/21º projetado para uso profissional. É o filme com ISO mais baixo produzido pela FUJIFILM.

Na cultura analógica fotográfica, diferentes tipos de filmes fotográficos com variações de ISO eram produzidos pelas grandes empresas de fotografia. Com a chegada das câmeras digitais, a produção de filmes fotográficos reduziu consideravelmente, ficando restrita a usos profissionais ou de comunidades de fotógrafos entusiastas.

[119] Disponível em: https://www.fujifilmamericas.com.br/about/index.html
[120] Disponível em: https://carlosgrphoto.com/2017/03/05/fujicolor-industrial-100-%e6%a5%ad%e5%8b%99%e8%a8%98%e9%8c%84%e7%94%a8/

Ao buscar referências nessa cultura analógica, a *designer* Venus Loh desenvolveu o filtro KA3 do VSCO com o intuito claro de trazer para a realidade ubíqua digital as experiências fotográficas analógicas de filmes fotográficos que proporcionavam aspectos "*vintage"*, com a intensificação de cores e contrastes, diferenciadas a cada tipo de filme produzido.

Desse modo, conforme Manovich (2016), o complemento do título deste subtópico se evidencia, pois os "filtros de realidade" são estéticas valorizadas desde a cultura analógica da fotografia. A possibilidade do uso de filtros, iniciada no *Hipstamatic*[121] e ampliada pelo *Instagram*, levou a mídia social a proporcionar qualidade às imagens digitais, fazendo com que fotos ruins parecessem boas.

Ainda, nos termos de Flusser (1985), os "filtros de realidade" podem ser pensados como atividades que extrapolam a programação da caixa preta, pois são expressões de imagens mentais de organização visual que já permeiam o olhar coletivo, ou seja, em alguma medida já são existentes no imaginário coletivo.

Essa realidade digital ubíqua, na qual uma imagem cotidiana toma proporções "*cult*", sendo utilizada para representar uma estética que referencia a cultura fotográfica analógica, nos termos de Cauquelin (2011), remete à rememorações de mundos possíveis idealizados no passado, uma necessidade humana de acessar outros tempos por meio da transcendência do horizonte da arte digital na memória afetiva.

A união com o Instagramismo evidenciado na imagem, de uma publicação despretensiosa, com um enquadramento de traços de memórias emocionais e sutis, com a interferência gráfica sobre a postagem original, em movimentos de alternância gráfica por um GIF, evidenciam uma ressignificação intensa de imagens na mídia social *Instagram*.

Nos termos de Dolezel (1997), o correspondente real da ficção criada pelo território @vsco foi, de certa forma, encontrado na postagem original da *designer* Venus Lo. No entanto, ele próprio também é uma ficção criada por equipamentos fotográficos analógicos que, segundo Dubois (2017), inscrevem-se na compreensão ontológica da imagem com um traço da realidade.

[121] Aplicativo lançado anteriormente ao *Instagram*, criador dos primeiros filtros para inserir digitalmente em fotografias para dispositivos móveis. Disponível em: http://hipstamatic.com/x/

Dessa forma, os mundos possíveis são abertos, acessíveis, e também se constroem por estruturas semânticas “imaginísticas” (FLUSSER, 1985) e lineares que transbordam as fronteiras ubíquas do real e do virtual na pós-fotografia, fazendo da estética uma ferramenta de profusão de sentidos que permeiam imaginários coletivos através da interconexão de territórios digitais pelas *hashtags* da mídia social *Instagram*.

3.5 Contribuições dos mundos possíveis

Concluída a proposta de análise, utilizando-se da cartografia e do *scanning* para investigar as duas (2) *hashtags* (*#nofilter*, *#shootermag)* e os dois (2) perfis (@prisma e @VSCO), algumas contribuições para o campo de pesquisa da Comunicação e das Indústrias Criativas podem ser apontadas com a aplicação desse processo.

A utilização conjunta da cartografia de Deleuze e Guattari (1995) com o *Scanning* de Flusser (1985) possibilitaram uma ferramenta de análise fértil para a aproximação da pesquisa com o território *Instagram*. A utilização de nomenclaturas como área, território, portais e chaves de acesso, para se referir ao percurso da análise na mídia social *Instagram*, se mostraram muito condizentes com a cartografia, indicando formas replicáveis em outros estudos para a identificação de paisagens digitais em diferentes tipos de mídias sociais.

O *scanning*, em complemento, aprofundou a forma de se analisar objetos imagéticos em pesquisas qualitativas, facilitando, por procedimentos bem estruturados, a escolha de imagens dentro do vasto conjunto disponível no *Instagram*.

Conforme Manovich (2016), em sua obra *Instagram and Contemporary Image*, existem três categorias de classificação dos tipos de imagens existentes nas publicações realizadas no *Instagram*: **casual**, **profissional** e **projetada**. Profissional e projetada são exemplos de fotografias competitivas. Já as fotografias casuais constituem-se em imagens que buscam documentar visualmente, compartilhar experiências.

A análise das quatro (4) imagens cartografadas e escaneadas proporcionou a confirmação da existência das categorias **profissional**, **casual** e **projetada**, dando conta de apresentar uma sistematização de formatos

possíveis na produção pós-fotográfica no contexto da hipermobilidade e acesso instantâneo ao ciberespaço. Além desta confirmação, também se percebe a existência de indícios que apontam para a identificação de mais de uma categoria nas imagem-ficção escaneadas neste trabalho.

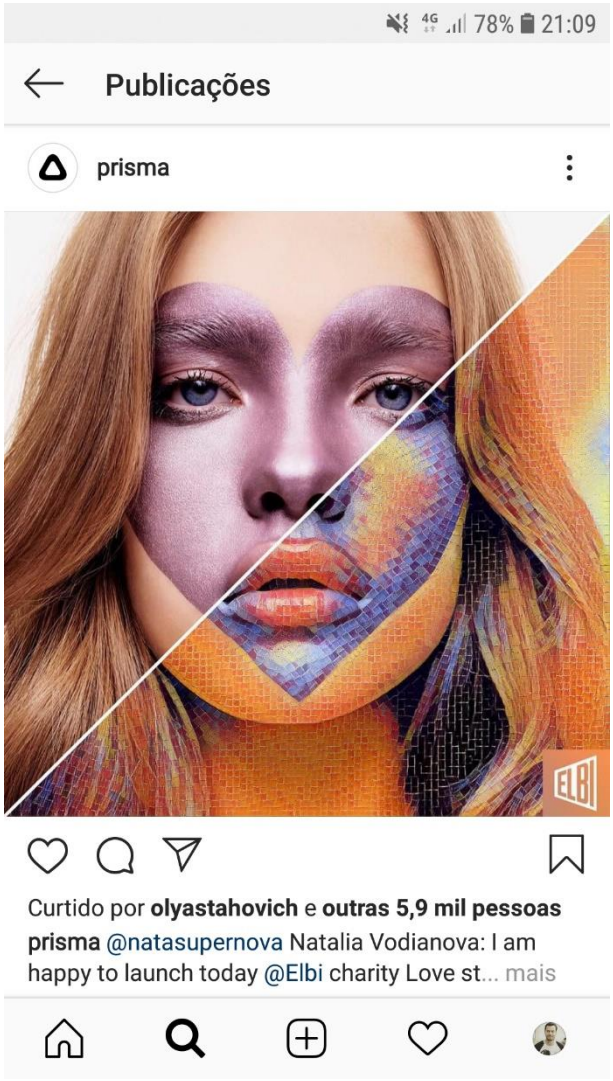
Dessa forma, apresenta-se como sugestão desta pesquisa uma sistematização possível, a partir do resultado do procedimento de análise realizado no trabalho (cartografia + *scanning*), de quatro categorias adicionais àquelas propostas por Manovich (2016): **Imagem-ficção**; **Mundos possíveis**; **Território**; **Instagramismo**.

Figura 35 – Imagem apresentada na Figura 16

Fonte: *hashtag #shootermag* no *Instagram*

A categoria **Imagem-ficção** pode ser pensada como uma forma de análise mais específica para classificar as pós-fotografias com um grau considerável de formas de recorte de ângulos que despertam leituras diversas daquilo que ocorre nos cotidianos, propondo, dessa forma, que as imagens pós-fotográficas apresentam sempre algum nível de ficção (Figura 35).

Figura 36 – Imagem apresentada na Figura 22



Fonte: perfil @prisma no *Instagram*

A categoria **Mundos Possíveis** pode ser pensada como todas as interferências gráficas de filtros e camadas imagéticas que transformam as pós-fotografias em verdadeiras colagens pictóricas e artísticas (Figura 36). Em certa medida devido a profusão de ferramentas de manipulação da imagem pós-

fotográfica esta é uma categoria bastante abrangente no território *Instagram*, contemplando além dos filtros, as interferências dos próprios dispositivos como inserção de movimento em fotografia fixas, a exemplo da fotografia *live* dos dispositivos IOS; *boomerangs*[122]; dentre outros.

Figura 37 – Imagem apresentada na Figura 27

Fonte: *hashtag #nofilter* no *Instagram*

[122] *Boomerang* é um efeito utilizado em pequenas sequências fotográficas para transformá-las em vídeos animados, fazendo com que esta sequência se repita em um vai e vem similar ao traçado de ida e volta executado pela arma/objeto de arremesso bumerangue. O *Instagram* lançou em 2015 o *Boomerang do Instagram*, um aplicativo adicional que possibilita a aplicação do efeito em uma sequência de imagens compartilhadas nos *Stories*. Disponível em: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.instagram.boomerang&hl=pt_BR.

A categoria **Território** pode ser pensada como todas as pós-fotografias que são criadas a fim de demarcar a presença dos usuários em diferentes locais do planeta terra (Figura 37). Esta categoria tem uma peculiaridade que é o uso da camada textual, tanto na legenda da imagem, no uso da *hashtag* ou ainda na sua localização possível de acrescentar nas postagens, reforçando a ideia de que o usuário “esteve aqui”.

Figura 38 – Imagem apresentada na Figura 32

Fonte: perfil @ohvlogue no *Instagram*

Por fim, a categoria **Instagramismo** pode ser pensada como uma forma de classificar todas as fotografias que são desenvolvidas pelos olhares particulares de cada usuário do *Instagram* (Figura 32), continuando a proposta

de Manovich (2016) e adotando o termo cunhado pelo autor como uma categoria pós-fotográfica expressa na cultura visual existente nesta mídia social ubíqua chamada *Instagram*.

As produções imagéticas ubíquas existentes no Instagram podem ser pensadas como a união dos conceitos estéticos da imagem, nos termos de Cauquelin (2011) e Flusser (1985), e as construções escritas analisadas nas ficções literárias de Dolezel (1997), apresentando-se, dessa forma, em uma união de imagem e texto. Essa união atribui significados que se complementam, fazendo do ato fotográfico ubíquo um ato criativo de uma imaginação poética.

4. CONCLUSÕES

Chega-se às considerações finais deste trabalho de dissertação. A pesquisa teve como problema a seguinte questão: **de que modo se expressam as produções pós-fotográficas cotidianas potencializadas pela criação de imagens-ficção compartilhadas como mundos possíveis na mídia social *Instagram*?**

Para apresentar respostas ao problema, foi proposto o seguinte objetivo de pesquisa: identificar de que modo se expressam as produções pós-fotográficas cotidianas potencializadas pela criação de imagens-ficção compartilhadas como mundos possíveis na mídia social *Instagram* analisando duas (2) *hashtags* e dois (2) perfis: #*nofilter*, #*shootermag*, @prisma e @VSCO.

E os seguintes objetivos específicos: 1) Compreender o uso da fotografia instantânea e sua circulação à luz da teoria dos mundos possíveis nas fotografias cotidianas compartilhadas no *Instagram*; 2) Descrever como a produção de imagens em sobreposições de camadas com diferentes composições e filtros digitais possibilitam criações ficcionais que se articulam em mundos possíveis de narrativas cotidianas; 3) Propor categorias possíveis na produção pós-fotográfica em contexto de hipermobilidade e acesso instantâneo ao ciberespaço.

No terceiro capítulo, no qual foi desenvolvida a aplicação dos processos metodológicos, apresentaram-se as respostas para o **Objetivo Geral** do trabalho, identificando-se que as produções pós-fotográficas cotidianas se expressam na conexão entre camadas “imaginísticas” (FLUSSER, 1985) e camadas textuais lineares, compondo conjuntos de significados que dão vazão à criação de imagens-ficção compartilhadas como mundos possíveis na mídia social *Instagram*.

Sobre os resultados da análise, no subtópico 3.1 Mundos móveis estéticos: pontos de convergência entre diferentes mundos, obteve-se como resultando a coleta de uma (1) imagem-ficção da *hashtag* #*shootermag*; no subtópico 3.2 Experiência visual em mundos paralelos: imagem-traço X imagem-ficção, obteve-se como resultando a coleta de uma (1) imagem-ficção do perfil @prisma; no subtópico 3.3 *Hashtag* #nofilter: um mundo sem manipulações?, obteve-se como resultando a coleta de uma (1) imagem-ficção da *hashtag*

#nofilter; no subtópico 3.4 Instagramismo: filtros de realidade, obteve-se como resultado a coleta de uma (1) imagem-ficção do perfil perfil @vsco.

Ao total, foram coletadas quatro (4) imagens-ficção caracterizadas como aberturas para mundos possíveis na pós-fotografia praticada na mídia social *Instagram*.

A partir desta coleta, considerou-se possível neste trabalho responder aos objetivos específicos: 1) a compreensão de usos da fotografia instantânea e os processos que se estabelecem para sua circulação foi contemplada com a identificação de um circuito de tagueamento recorrente de *hashtags* ou perfis nas camadas textuais, a fim de potencializar o alcance da visibilidade das imagens; 2) a descrição da forma como a sobreposição de camadas imagéticas e filtros digitais possibilitam criações ficcionais que se articulam em mundos possíveis de narrativas cotidianas foi realizada pela identificação da existência de diferentes tipos de sobreposição de camadas, filtros e textos para a produção de significados; 3) a sistematização de formatos possíveis na produção pós-fotográfica no contexto da hipermobilidade e acesso instantâneo ao ciberespaço foi contemplada na medida em foi confirmada a existência das categorias profissional, casual e projetada, descritas por Manovich (2016) como existentes na mídia social *Instagram*, e na sugestão de novas categorias proposta pela pesquisa a partir do resultado do procedimento de análise.

Assim, ancorando-se nas três teses de Dolezel (1997) sobre o modelo de mundos possíveis: 1. Mundos fictícios são conjuntos de possíveis estados de coisas; 2. O conjunto de mundos fictícios é ilimitado e variado ao máximo; 3. Mundos fictícios são acessíveis a partir do mundo real; e na proposição de Cauquelin (2011) de que a estética é a *ciência dos acessos aos mundos possíveis*, esta pesquisa apresentou sustentação teórica para afirmar que há indícios de existência de mundos possíveis que se articulam como imagens-ficção na pós-fotografia cotidiana ubíqua da mídia social *Instagram*.

Cada produção de imagens-ficção pode instigar/despertar diferentes interpretações de mundos possíveis conforme as experiências e vivências pessoais dos usuários que visitam o território estriado, projetando constructos de imagens mentais ficcionais próprios, porém limitados às imagens postadas, sem dar conta das ilimitadas possibilidades que cada persona produz.

Nos termos de Dolezel (1997), pode-se identificar nas imagens escaneadas nos subtópicos 3.1 (Figura 16) e 3.2 (Figura 22) indícios da sua primeira tese sobre mundos fictícios, na mediada em que as modificações visuais despertam a leitura de diferentes modos de existência ficcional.

Também é possível identificar a segunda tese de Dolezel (1997), especificamente na imagem escaneada no subtópico 3.2 (Figura 22), considerando-se que além de mundos análogos à realidade, estas construções ficcionais também podem se assemelhar a mundos fantásticos, que não possuem uma correspondência tão próxima à realidade vivida, mas que são compreendidos através de leituras semióticas.

Já a terceira tese de Dolezel (1997), sobre a existência de uma soberania dos mundos ficcionais frente ao mundo real, pode ser percebida nos diferentes níveis de ficção apresentados em cada imagem escaneada. Identificou-se desde uma analogia bastante próxima à realidade (mas com algum nível de ficção) conforme as figuras escaneadas nos subtópicos 3.3 (Figura 27) e 3.4 (Figura 31), até um elevado nível de ficção, decorrente do uso de filtros e modificações estéticas por aplicativos, conforme as figuras escaneadas nos subtópicos 3.1 (Figura 16) e 3.2 (Figura 22).

Em cada imagem há diferentes níveis de aproximação à realidade, no entanto, conforme Dolezel (1997) há uma transferência de informações entre o real e o ficcional, com materiais do mundo real que ingressam na estruturação dos mundos ficcionais e que são modificados no contato com a fronteira entre os mundos.

E é justamente essa modificação, mesmo que em pequenos níveis, que faz com que se confirme a terceira tese de Dolezel (1997) da existência de uma soberania dos mundos ficcionais frente ao mundo real, pois cada imagem ou texto são interpretações, leituras semióticas, existências ficcionais “descobertas” que vão além dos traços de realidade da fotografia analógica, configurando-se como traços de ficção que apresentam novos mundos, possíveis e existentes de forma ficcional e ubíqua.

Conforme o andamento da pesquisa, detectou-se uma lacuna teórica ao se investigar a aproximação da pós-fotografia com o campo relativamente recente de estudos das Indústrias Criativas. Percebeu-se que a classificação da UNCTAD (2010) é falha em relação à localização da pós-fotografia em sua

estrutura. Dessa forma propõem-se temporariamente que a pós-fotografia pode ser localizada no cruzamento entre a grande área de **Mídia** e a subárea de **Novas mídias**, pertencente à área das **Criações funcionais** na classificação da UNCTAD (2010). Porém, como o foco da presente pesquisa não foi a proposição de um novo olhar sobre a classificação da UNCTAD (2010), esta compreensão foi considerada suficiente para entender a mídia social *Instagram* no âmbito do campo de estudos da Indústrias Criativas. Sugere-se, assim, que esta lacuna teórica seja pesquisada e possivelmente preenchida com o desenvolvimento de um novo trabalho de pesquisa.

Outro ponto detectado como possível de ser discutido em um novo trabalho de pesquisa é a divergência sobre o uso do termo pós-fotografia. Sabe-se que o uso da terminologia paradigma pós-fotográfico não é consenso entre pesquisadores da imagem fotográfica para descrever as mudanças advindas do surgimento de equipamentos digitais e após o acontecimento da chamada virada digital (DUBOIS, 2017).

Essas questões já eram discutidas desde a década de 1980, sendo considerado por Santaella (2013), que desenvolveu junto a Winfried Nöth o trabalho “Os três paradigmas da imagem” (NÖTH; SANTAELLA, 1998), um equívoco a utilização da nomenclatura “pós-fotográfica” para compreender o panorama atual das imagens. Para Santaella (2013), os regimes atuais de imagem, com uma intensa hibridização não apenas de técnicas, como também de dispositivos e estruturas para a manipulação e projeção de imagens, configuram o que a autora define como **quarto paradigma da imagem**.

Não foi o intuito deste trabalho de dissertação ingressar nesta discussão. No entanto, como o termo pós-fotografia ainda gera muito debate teórico, a ponderação e citação da proposição mais recente de Santaella (2013) é pertinente para deixar aberta a proposta de aprofundamento da discussão ontológica do conceito pós-fotográfico.

Este trabalho proporcionou a reflexão de que a cultura pós-fotográfica *Instagram* gera como aspecto positivo uma espécie de "letramento estético", proporcionando uma melhora de qualidade na produção estética das imagens cotidianas, fazendo com que os usuários almejem transparecer ao mundo uma vida idealizada em uma “pequena obra de arte”. Porém, apresenta um lado um

tanto negativo de uma certa pasteurização das imagens do cotidiano, ou seja, uma replicação em progressão geométrica de estéticas iniciadas na rede.

Algo que Lipovetsky e Serroy (2015) apresentam em sua obra como reflexo do capitalismo artista, em um processo de artealização de tudo à nossa volta, pois “o capitalismo de hiperconsumo é o da artealização exponencial de todas as coisas, da extensão do domínio do belo, do estilo e das atividades artísticas ao conjunto dos setores ligados ao consumo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 37).

Pensando-se nessa replicação de proposições estéticas, remonta-se aos primórdios da fotografia, em uma época analógico ritualística, na qual as famílias reuniam-se por completo, muitas vezes em raros momentos nos quais parentes distantes encontravam-se no mesmo local, para a realização de um ritual de registro fotográfico programado. Já naquele início percebe-se que mesmo aquilo que seriam registros fotográficos “casuais”, já tinha características de imagens projetadas.

A diferença entre aquele momento analógico ritualístico da fotografia e o atual situa-se na disponibilidade de acesso aos equipamentos técnicos disponíveis em cada época. Dessa forma, conclui-se que a disseminação de tendências fotográficas para o registro da realidade, com uma ficcionalização de cotidianos, passa pela própria lógica de funcionamento do *Instagram*.

Outro ponto em que este trabalho proporcionou reflexão, foi na identificação de que a partir da escolha do *corpus* de pesquisa percebeu-se a existência de um certo regramento/normatização de territórios visuais, repercutindo na vida ubíqua das pessoas ligadas a estéticas e estilos culturais visuais nas instâncias de mundos possíveis identificadas em cada território. Tendemos, dessa forma, a estabelecer normas de produções imagéticas em imagens-ficção que se reduzem à padrões estabelecidos no mundo *Instagram*, e extrapolados para além de suas fronteiras.

Dessa forma, nota-se que o surgimento do Instagramismo, e consequentemente de lugares “instagramáveis”, acaba por gerar um impacto considerável na cultura cotidiana, tanto de megalópoles como de pequenos centros urbanos. Esse fenômeno tende a orientar a produção/estetização de cidades criativas para produções de espaços sociais reais, como praças, parques, museus e lojas, todos com paisagens ou locais propícios para a

instagramização, pois somente assim conseguem se articular com o atual contexto de produção e circulação de imagens estetizadas, existente no cotidiano da cultura pós-fotográfica ubíqua da mídia social *Instagram*.

5. Referências Bibliográficas

BENDASSOLLI, P., M.P. E CUNHA, T. WOOD JR. e C. KIRSCHBAUM. **Indústrias Criativas: definição, limites e possibilidades**. RAE, São Paulo, v.49, nº1. Disponível em:<https://rae.fgv.br/rae/vol49-num1-2009/industrias-criativas-definicao-limites-possibilidades> Acesso em 19 de mai. 2019.

BENJAMIN, Walter**. A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução**. In: BENJAMIN, Walter. Textos de W. Benjamin. Trad. José Lino Grünewald. São Paulo: abril, 1975.

CAUQUELIN, Anne. **No ângulo dos mundos possíveis**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995): **Mil platôs**. V.1. Rio de Janeiro: Ed. 34.

DOLEZEL, Lubomír. **Mímesis y mundos posibles**. En.: Teorías de la ficción literaria / coord. por Antonio Garrido Domínguez, 1997, págs. 69-94.

DUBOIS, P**. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 a nossos dias** (trad. Henrique Codato e Leonardo Gomes Pereira). In: Discursos fotográficos 13/22, 2017, p. 32-51. Disponível em:<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30295> Acesso em 19 de mai. 2019.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FLUSSER, V. (1985). **Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec.

FONTCUBERTA, Joan. **Por um manifesto pós-fotográfico**. Tradução de Gabriel Pereira 2011. Studium, Campinas, n. 36, 2011. Disponível em <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>. Acesso em: 14 nov. 2019.

IMBROISI, Margaret. **Mosaicos**. História das Artes, 2016. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/mosaicos/>. Acesso em 18 de nov. 2019.

JAMBEIRO, Othon; FERREIRA, Fabio. **Compreendendo as Indústrias Criativas de Mídia: contribuições da economia política da comunicação**. Revista Comunicação Midiática, v.7, n.3, p.178-194, set./dez. 2012.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução Susana Alexandria. 2ª Ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Carlos Irineu da Costa (trad.) São Paulo: Ed. 34, 2000. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=7L29Np0d2YcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> Acesso em 22 jul. 2019.

LEIBNIZ, G. W. **Princípios da Filosofia ou a Monadologia**. Tradução: Fernando Barreto Gallas, 2007. Disponível em:<https://leibnizbrasil.pro.br/leibniz-pdf/monadologia.pdf> Acesso em 29 jul. 2019.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

MACHADO, Arlindo**. Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

MANOVICH, Lev. ***Instagram* and Contemporary Image**. 2016. Disponível em:<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image> Acesso em 01 jun. 2019.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

RATEAU, P. **A tese leibniziana do melhor dos mundos possíveis**. Analytica. Revista de Filosofia, 21(1), 45-65, 2018. Disponível em:<https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/16230>. Acesso em 28 jul. 2019.

RECUERO, Raquel. **Mídia social, plataforma digital, site de rede social ou rede social? Não é tudo a mesma coisa?** Medium, 2019. Disponível em:<https://medium.com/@raquelrecuero/m%C3%ADdia-social-plataforma-digital-site-de-rede-social-ou-rede-social-n%C3%A3o-%C3%A9-tudo-a-mesma-coisa-d7b54591a9ec>. Acesso em 20 jul. 2019.

RELATÓRIO **de economia criativa 2010 - economia criativa uma opção de desenvolvimento**. Brasília: Secretaria de Economia Criativa/Minc.; São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Disponível em:<http://unctad.org/pt/docs/ditctab20103_pt.pdf>. Acesso em 19 de mai. 2019.

ROLO, E.R. (2013) - **Entre o metal e o digital: reflexão sobre tecnologias e design na segunda metade do século XX**. In.: Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes. ISSN: 1646 - 9054. Nº 12. Disponível em:<https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/5635>. Acesso em 26 out. 2019.

ROSÁRIO, Nísia M.; AGUIAR, Lisiane M. **Pluralidade metodológica: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual**. In.: Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, año 2012, PP.1262-1275.

SALLES, Felipe. **Manual de fotografia e cinematografia básica**. São Paulo, 2004. Disponível

em:<http://www.mnemocine.com.br/download/manual_introd_cap1_hist.pdf> Acesso em 25 out. 2019.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. 2. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

_____. **Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação**. São Paulo: Paulus, 2013.

SANTOS, André P. **Contributos para a compreensão dos meios de produção gráfica em livros de fotografia**. 2015. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/81672> Acesso em 18 de nov. 2019.

SAPUNARU, Raquel A. **Sobre o "melhor" do "Melhor dos Mundos Possíveis" e o conceito de "compossibilidade"**. In: II Seminário de Alunos do Programa de Pós-Graduação Lógica e Metafísica (PPGLM), 2009, Rio de Janeiro. Disponível em:<https://seminarioppglm.files.wordpress.com/2009/09/sobre-o-melhordo-melhor-dos-mundos-possiveis-e-o-conceito-de-compossibilidade.pdf> Acesso em 29 jul. 2019.

SILVEIRA, D. T; CÓRDOVA, F. P. **A pesquisa científica**. In: Método de Pesquisa. 1ª edição, editora UFRGS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

STRAUSS, D. Na "era da pós-fotografia". [Entrevista concedida a] Eduardo Graça. **Valor Econômico**. Nova York, 2014. Disponível em:<https://www.valor.com.br/cultura/3778472/na-era-da-pos-fotografia> Acesso em 18 de mai. 2019.

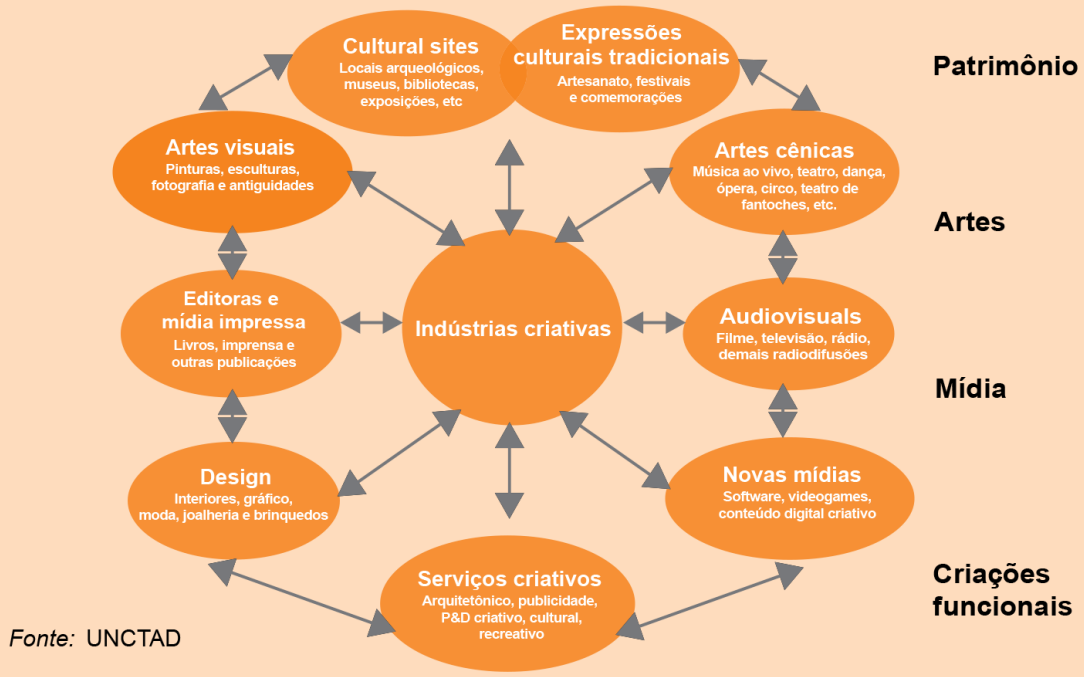
TOFFLER, A. **A terceira onda**. Trad. João Távora. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980. (orig. TOFFLER, A. The third wave. Bantam Books, 1980).

ANEXOS

Anexo I

Quadro de classificação da UNCTAD para as indústrias criativas.

Figura 1.3 Classificação da UNCTAD para as indústrias criativas



Fonte: UNCTAD