



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS
MIDIÁTICAS**

DIEGO LUIZ NÓBREGA RODRIGUES

**FOTOGRAFIAS QUE VIRALIZAM:
QUANDO UMA IMAGEM MOBILIZA AFETOS COLETIVOS**

**JOÃO PESSOA
2021**

DIEGO LUIZ NÓBREGA RODRIGUES

**FOTOGRAFIAS QUE VIRALIZAM:
QUANDO UMA IMAGEM MOBILIZA AFETOS COLETIVOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Culturas midiáticas audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Chianca Bessa
Ribeiro do Valle

JOÃO PESSOA
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R696f Rodrigues, Diego Luiz Nobrega.

Fotografias que viralizam : quando uma imagem mobiliza afetos coletivos / Diego Luiz Nobrega Rodrigues. - João Pessoa, 2021.

136 f. : il.

Orientação: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Fotografia viral. 2. Warburg, Aby, 1866-1929. 3. Imagem digital. 4. Pathosformel. 5. Bios midiático. I. Valle, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do. II. Título.

UFPB/BC

CDU 77(043)



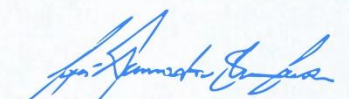
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

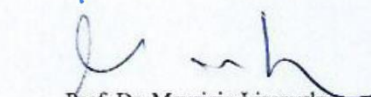
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DIEGO LUIZ NÓBREGA RODRIGUES

Aos trinta e um dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e um, às nove horas, realizou-se através de videoconferência (<https://meet.google.com/ymq-njxe-vac>), a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “FOTOGRAFIAS QUE VIRALIZAM: QUANDO UMA IMAGEM MOBILIZA AFETOS COLETIVOS”, apresentada pelo aluno Diego Luiz Nóbrega, que possui o Curso Tecnológico de Graduação em Fotografia, pela Universidade Católica de Pernambuco, e que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A Profa. Dra. Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (PPGC/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fez parte os professores doutores José Afonso da Silva Junior (UFPE) e Mauricio Lisovsky (UFRJ). Dando início aos trabalhos, a Senhora Presidente, Profa. Dra. Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de argüição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (Secretário ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 31 de março de 2021.


Prof. Dr. Jose Afonso da Silva Junior


Prof. Dr. Mauricio Lisovsky


Profa. Dra. Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle
Presidente da banca

Dedico à memória de Adair Alice, minha avó,
por todo o amor e pelo exemplo de força e
resiliência.

AGRADECIMENTOS

Chegamos ao final desta pesquisa e agora temos a tarefa de listar ao menos a uma pequena parte das pessoas sem as quais este trabalho não teria sido realizado. Incentivando, ajudando, construindo ou apenas me escutando nos momentos difíceis de todo o processo de criação, deixo aqui registrado o meu mais profundo agradecimento. Um forte abraço em cada um.

À minha mãe Verônica Pereira Nóbrega, por ter me ensinado desde cedo o valor da leitura e por plantar em mim as mais belas sementes sobre música, literatura e artes plásticas, e que hoje se fazem fruto com esta dissertação.

À Camila Leal, por ter acreditado nesta pesquisa desde o início, por todo o apoio durante a graduação e, sobretudo, por me ensinar a nunca desistir dos meus sonhos.

À professora Julianna Torezani, cujas aulas na disciplina de História da Fotografia, na Universidade Católica de Pernambuco, ampliaram meus horizontes de conhecimento e me ajudaram a dar os primeiros passos em direção à pesquisa que desenvolvemos nesta dissertação. E ainda pelas valiosas colaborações durante a banca de qualificação.

À professora Leyla Brito, por todo o apoio na realização do projeto apresentado na seleção do programa de mestrado do PPGC-UFPB.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC-UFPB) por contemplar a discussão proposta.

À minha orientadora Isabela Valle, por toda sabedoria compartilhada, pelas horas de conversas ao vivo e por vídeo chamada, pelos livros emprestados e, sobretudo, pelo exemplo de dedicação e amor pela pesquisa acadêmica que me inspirou e me deu forças nos momentos difíceis deste trabalho.

Ao professor Maurício Lissovsky, cujas contribuições na banca de qualificação foram fundamentais para entender o conceito de *Pathosformel*.

À minha amiga, consultora acadêmica e revisora Ana Ximenes Gomes por todo amor e carinho com que tratou esta pesquisa, pelo apoio durante a quarentena e por todos os anos de convivência e cervejas tomadas na praia.

À minha psicóloga Roseane, por todos os ensinamentos e horas de escutas sem os quais esta dissertação não teria sido realizada.

A todas as minhas plantas, pela companhia e por me ajudarem a manter a saúde mental nos momentos de dificuldade, sobretudo durante a quarentena.

A Aby Warburg, pela teoria fascinante que serviu de combustível para esta pesquisa e por mudar radicalmente a forma com que eu vejo uma imagem.

“O bom Deus reside no detalhe.”
Aby Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 410)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo traçar caminhos de compreensão sobre o processo de viralização de uma fotografia no meio digital contemporâneo. Para tanto, partiremos do pressuposto de que tal fenômeno pode indicar uma mobilização de afetos em massa, acionando conjuntamente imagens que habitam nossas memórias pessoais e coletivas. Para trazer à luz esta dinâmica, propomos na primeira parte deste trabalho uma aproximação entre o pensamento do historiador de arte alemão Aby Warburg (1866 - 1929) - cuja teoria trata da sobrevivência das fórmulas patéticas (*Pathosformel*) em nosso patrimônio visual hereditário – e o campo da comunicação, com o objetivo de identificar pontos de diálogo entre a nossa problemática acerca das fotografias virais e o que se chamou de *Ciência Sem Nome* warburguiana, através de uma revisão bibliográfica dessa teoria. Na segunda parte de nossa pesquisa, buscaremos pensar sobre os estatutos contemporâneos da imagem a partir de importantes pensadores desta área, como os autores Georges Didi-Huberman e Juan Fontcuberta, e, ainda, considerando a nova bios midiática pensada por Muniz Sodré como o “lugar” onde está inserido o fenômeno que buscamos compreender melhor. Em nossa terceira e última parte, destacaremos e analisaremos, sob a luz da *Ciência Sem Nome* warburguiana, um grupo de três fotografias que viralizaram no Brasil nos últimos cinco anos, com o objetivo de verificar a possível existência de um *Pathosformel* sobrevivente em algumas destas fotografias. Por fim, utilizaremos o seu método de associação de imagens para elaborar nossas próprias pranchas temáticas, tal qual o *Atlas Mnemosyne* (obra elaborada a partir das pranchas, contendo cerca de mil imagens e produzidas principalmente entre 1927 até o seu falecimento em 1929), expondo desta forma a constelação de imagens cambiáveis capazes de mobilizar nossos afetos no processo que torna algumas fotografias na web em fotografias virais. Nosso estudo de caso, de caráter qualitativo e exploratório, buscará, por um lado, compreender o fenômeno da viralização de tais fotografias, e, por outro, levar a fotografia digital contemporânea para o centro de um cruzamento de eixos teóricos interdisciplinares, característico do pensamento warburguiano, e que se mostrou fecundo na busca por traçar novos meios de compreensão para um fenômeno próprio de uma sociedade hiperconectada.

Palavras-chave: Aby Warburg; Pathosformel; Imagem Digital; Fotografia Viral; Bios Midiática.

ABSTRACT

Title: VIRAL PHOTOGRAPHY: WHEN AN IMAGE MOBILIZES COLLECTIVE AFFECTIONS

This dissertation has the objective to trace paths of understanding about the viralization process of a photograph in the contemporary digital environment. Therefore, we will start from the assumption that such a phenomenon may indicate a mass mobilization of affections, jointly triggering images that inhabit our personal and collective memories. To bring this dynamic to light, we propose in the first part of this work an approximation between the thought of the German art historian Aby Warburg (1866 - 1929) - whose theory deals with the survival of pathetic formulas (Pathosformel) in our hereditary visual heritage - and the communication field, with the objective of identifying points of dialogue between our problematic about viral photographs and what was called Warburgian Science Without a Name, through a bibliographic review of this theory. In the second part of our research, we will seek to think about the contemporary statutes of the image from important thinkers of this area, such as the authors Georges Didi-Huberman and Juan Fontcuberta, and, still, considering the new mediatic bios thought by Muniz Sodré as the “ place ”where the phenomenon we seek to understand better is inserted. In our third and final part, we will highlight and analyze, in the light of the Warburgian Science Without a Name, a group of three photographs that have gone viral in Brazil in the last five years, with the aim of verifying the possible existence of a surviving Pathosformel in some of these photographs. Finally, we will use his method of associating images to create our own thematic boards, just like Atlas Mnemosyne (work made from boards, containing around a thousand images and produced mainly between 1927 until his death in 1929), exposing thus, the constellation of changeable images capable of mobilizing our affections in the process that turns some photographs on the web into viral photographs. Our qualitative and exploratory case study will seek, on the one hand, to understand the phenomenon of the viralization of such photographs, and, on the other, to bring contemporary digital photography to the center of an intersection of interdisciplinary theoretical axes, characteristic of thought Warburgian, and who proved to be fruitful in the search for outlining new means of understanding for a phenomenon typical of a hyperconnected society.

Keywords: Aby Warburg; Pathosformel; Digital Image; Viral Photography; Mediatic Bios.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Starving Child and Vulture	13
Figura 02 - Cópia da publicação original no The New York Times	14
Figura 03 – Cópia da notícia de morte de Kevin Carter na revista Manchete	15
Figura 04 – Cópia da notícia de morte de Kevin Carter no The New York Times	15
Figura 05 – Um menino observa os fogos na virada de ano-novo em Copacabana	18
Figura 6 – Montagem com algumas reproduções das repercussões da fotografia de Lucas Landau.....	20
Figura 07 – Salão dos Meses, Palácio Schifanoia	47
Figura 08 – Afresco do mês de março (Salão dos Meses, Palácio Schifanoia)	48
Figura 09 – Detalhe do manuscrito “Picatrix”: decanos de Áries	49
Figura 10 – Morte de Orpheus	52
Figura 11 – Gravura anônima da Escola de Mantegna	53
Figura 12 – Reproduções das imagens elencadas por Warburg	53
Figura 13 – Warburg e um Nativo do povo Hopi.....	57
Figura 14 – Nativo do povo Hopi durante o ritual da serpente fotografado por Warburg.....	58
Figura 15 – Pannel 56 do <i>Atlas Mnemosyne</i>	62
Figura 16 – Criança Síria é encontrada morta em mar da Turquia	73
Figura 17 – Um assassinato na Turquia	74
Figura 18 – Pintura dos Índios sem Cabeça	75
Figura 19 – Meta de Ano Novo: Combater o Desprezo	79
Figura 20 – The Attack on the President’s Life	81
Figura 21 – Captura de tela do site da fotógrafa Mariana Moralles	82
Figura 22 - Menino protege o corpo com sacos de lixo ao retirar petróleo em praia no Cabo de Santo Agostinho, no Grande Recife	83

Figura 23 - Foto tirada no BRT lotado na noite da reabertura do comércio no Rio de Janeiro	84
Figura 24 - Foto de uma moradora de rua dormindo perto do cartaz da Olimpíada	84
Figura 25 - Um Menino Observa os Fogos na Virada de Ano-Novo em Copacabana (versão original)	89
Figura 26 – Capturas de tela do Instagram de Leo Malafaia publicada pelo UOL	93
Figura 27 - Pannel 42 do <i>Atlas Mnemosyne</i>	100
Figura 28 - Reprodução do relevo Ménade na Cruz	101
Figura 29 - Reprodução do afresco Pietá	102
Figura 30 - Napalm Girl	104
Figura 31 - Estudante Perseguido Por Policiais na Sexta-Feira Sangrenta	105
Figura 32 - Montagem da Prancha I	107
Figura 33 - Pannel 41a do <i>Atlas Mnemosyne</i>	109
Figura 34 - Reprodução do Grupo Laocoonte	110
Figura 35 - O Patriarca Adão	112
Figura 36 - Migrant Mother	113
Figura 37 - Laith Majid, an Iraqi, broke out in tears, holding his son and daughter after they arrived safely in Kos, Greece, on a flimsy rubber boat	114
Figura 38 - Montagem do Pannel II	117
Figura 39 - Reprodução do Pannel 56	120
Figura 40 - O Grande Juízo Universal	121
Figura 41 - A queda de Faetonte	122
Figura 42 - Benedito Mussolini ao lado de Adolf Hitler realizando a saudação romana	124
Figura 43 - Serra Pelada	125
Figura 44 - Montagem do Pannel III	126

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 METODOLOGIA	30
3 OS PERCURSOS METODOLÓGICOS E O LEGADO DA ICONOLOGIA EXPLORADA POR ABY WARBURG NA CONTEMPORANEIDADE	37
3.1 A Trajetória de Aby Warburg	37
3.2 <i>A Ciência Sem Nome</i> : o tempo histórico e a sobrevivência das imagens	41
3.3 Pathosformel	51
3.4 <i>A Ciência Sem Nome</i> de Aby Warburg como ferramenta metodológica na contemporaneidade	63
4 A MÍDIA E OS NOVOS ESTATUTOS DA FOTOGRAFIA NA CONTEMPORANEIDADE	65
4.1 Fusões, expansões e o esmaecimento das fronteiras entre os gêneros e as práticas fotográficas	65
4.2 A viralização de fotografias em meio digital	77
4.3 Considerações sobre a escolha de 3 fotografias que viralizaram no Brasil nos últimos 5 anos.	86
5 UMA MIRADA WARBURGUIANA SOBRE AS FOTOGRAFIAS VIRAIS	97
5.1 Um menino observa os fogos na virada de ano-novo em Copacabana	97
5.2 Menino protege o corpo com sacos de lixo ao retirar petróleo em praia no Cabo de Santo Agostinho, no Grande Recife.....	108
5.3 Morte na Turquia	118
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

1 INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema desta dissertação surgiu ainda na graduação sob a forma de uma pergunta simples relacionada a uma fotografia bastante conhecida: por que algumas fotografias se sobressaem a ponto de serem consideradas uma fotografia síntese de um determinado acontecimento e outras não? A fotografia em questão era a do fotógrafo sul-africano Kevin Carter (1960-1994), vencedora do *Prêmio Pulitzer* de 1994. Segundo a descrição do prêmio, a imagem mostra uma criança sudanesa faminta, que entra em colapso a caminho do centro de apoio, enquanto um abutre à espreita¹ (Figura 1).

Figura 1 - Starving Child and Vulture.



Autoria: Kevin Carter
Fonte: *TIME*²

Em um desses momentos especiais em que nos conectamos com questões de nossas áreas de interesse, tendo como ponto de partida alguma lembrança afetiva, percebi que a fotografia do sul-africano despertava em mim uma memória marcante da infância. Lembro-me muito bem de ver, aos nove anos de idade, a fotografia de Kevin Carter durante uma reportagem na televisão, não sobre a ocasião do seu prêmio, ou pelo impacto que causou ao ser publicada pelo *The New York Times* ainda em 1993 (Figura 2), mas pelo trágico desfecho que foi o suicídio do fotógrafo em 1994. Minha mãe, um tanto desconsertada por perceber que eu tinha me

¹Disponível <<https://www.pulitzer.org/winners/kevin-carter-free-lance-photograph>> Acesso em: 07 de julho de 2020.

²Disponível em: <<http://100photos.time.com/photos/kevin-carter-starving-child-vulture>>. Acesso em: 03 de agosto de 2020.

interessado pela trágica história daquela fotografia, tentou me explicar como aquela imagem havia sido o pivô do suicídio do fotógrafo sul-africano, cerca de um ano depois: “você não deveria ter visto essa fotografia”, completou ela com a sua boa razão.

Figura 2 - Cópia da publicação original no *The New York Times*

THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL FRIDAY, MARCH 26, 1993 L A3

Sudan Is Described as Trying to Placate the West

By DONATELLA LORCHI
Special to The New York Times

JUBA, the Sudan — The Sudanese Government has made a series of gestures that are meant to placate the West but are also emblematic of the country's need to become more flexible and pragmatic, relief officials say.

The moves come as the United States threatens to add the Sudan to the list of countries that sponsor terrorism and considers creating safety zones for refugees in the south which is devastated by war and famine.

More than a million people are at risk of starvation in the swampy south, say Sudanese relief workers. The people of the south, mostly Christians and animists, have been forced from their homes both by famine and by the Islamic fundamentalist Government's offensives in 15 years of fighting.

The plight of the south's people is aggravated by their isolation. More than half the year, rains make the area inaccessible, and in recent years the Government has kept visitors out and offered only limited entry to relief agencies.

Food Is Provided

This year, the Government has donated enough food to provide for all the grain needs for the hundreds of thousands of displaced people in the south. The Government and relief factions are allowing the United Nations grain or access to devastated and contested areas. Government-controlled areas in the south, previously closed, are granting visas to Western journalists, but they are not permitted to travel freely, but rather to spend the allotted 24 hours under Government supervision.

And one of the biggest criticisms has been the permission to allow food delivery by barge in the south to areas cut off in the wet season.

In the southern military outpost of Juba on the banks of the White Nile where more than 100,000 people displaced by fighting and famine rely on airlifted rations, food arrived by barge recently for the first time since the civil war began a decade ago.

"I think the Government has realized that relief needs to be addressed, and we have never gotten so much cooperation," said Thomas D. Davis, director of operations for the World Food Program in Khartoum. "If we are stopped from reaching the people, then the mission will deteriorate."

Empty of Vitality

Deafening, dusty and empty of vitality, Juba is bounded by roads that are mined. Neighboring areas are controlled by rebels. Shops are barricaded shut, but a few food, like beans and garbanzo, are laid out on dirty burlap bags on the streets. There is electricity every other day for a few hours in the town. But Juba is better off than most other towns, largely because it is the most important Government outpost.

In a move meant to placate the West, the Sudanese Government is opening parts of the country's famine-stricken south to relief operations, but for some, it could be too late. A little girl, weakened from hunger, collapsed recently along the trail to a feeding center in Ayod. Nearby, a vulture waited.



dan of widespread executions, torture, beatings and expulsions and vowed to appoint a special investigator. The United States accused Khartoum of having close ties to Iran and Libya and harboring known terrorist groups, including the Palestinian group Hamas, Islamic Holy War and the Party of God. The American list of countries accused of sponsoring state terrorism, which is expected to be revised in April, now includes Libya, Iran, Syria, North Africa, Iraq and Cuba.

Rebels Strong in Countrywide

Although the military balance favors the Government, which last year won back 14 towns and villages, Khartoum still does not control the countryside. Last year, the Sudanese People's Liberation Front splintered, and the factions fight with one another.

There have been isolated Government bombings this year but no official offensive in the dry season.

Last year the Government executed a Sudanese employee of the United States Agency for International Development, and two agency workers are

Province, 150 miles south of Khartoum, more than 100,000 people are surviving by gathering wild food, relief officials say. In the same region, United Nations officials estimate that since 1988 a wasting disease carried by a sand fly has killed more than 60,000 people, mostly children.

United Nations workers and relief agencies, whose money as well as access is restricted, say keeping the people alive requires regular but not necessarily costly intervention. While airlifts cost about \$2 million per plane load, barge shipments, which are much larger, cost only about \$200,000 a ton.

The arrival of the barge in Juba with wheat, beans and vegetable oil was more of a symbolic delivery meant to spread hope in the 200,000 Sudanese living along the stretch of the White Nile who have not yet been reached.

5-Day Trip Takes 10 Days

Elephant Tale

"Baby Elephant" by Gene Moore from his collection of enameled sterling silver circus figures, 2 1/2" high, \$1,050.

TIFFANY & CO.

NEW YORK - FIFTH AVENUE AND 17TH STREET - 800-525-0044 - NY & CO. 1992



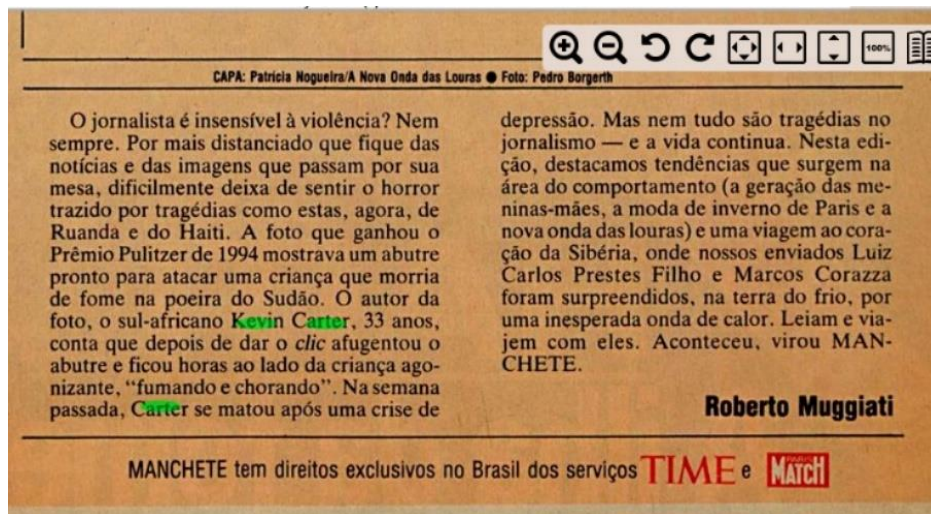
THE SPRING 1993 SELECTIONS FOR WOMEN SIZES 14 TO 24 HAVE ARRIVED. SHOWN FROM ITEM, THE FORTY'S BLUMS IN BODY, \$118. LONG VEIL IN TAPER, \$118. AND MATCHING SOFT PANTS, \$124.

Fonte: Arquivo TIME³

A lembrança do meu interesse pela imagem da criança sudanesa aumentou ainda mais meus questionamentos acerca dessa e de outras fotografias icônicas, durante a graduação em fotografia pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). O que era capaz, naquela imagem, de atingir tão fortemente a todos, a ponto da morte do fotógrafo que a realizou ser noticiada aqui no Brasil (Figura 3) um ano depois e em alguns dos principais veículos do mundo (Figura 4)? Haveria algo naquela imagem, naquela cena, para além do que nossos olhos são capazes de apreender em um primeiro momento? Haveria algo, para além dos nossos saberes acerca de uma imagem e seu contexto, que mobilizasse em mim, repito, com nove anos de idade, e em tantos outros que viram aquela imagem, uma afetação coletiva tão intensa?

³Cópia da edição de 26 de março de 1993 do *The New York Times*. Disponível em: <https://kevincarter1994.wordpress.com/2016/03/03/publishing-the-photo-in-new-york-times/>. Acesso em 03 de setembro de 2020.

Figura 3 - Cópia da notícia morte de Kevin Carter na revista Manchete



Fonte: Arquivo da revista Manchete⁴

Figura 4 - Cópia da notícia de morte de Kevin Carter no *The New York Times*

Fonte: Arquivo *The New York Times*⁵

⁴ Edição número 2209 de 29 de julho de 1994. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=kevin%20carter&pagfis=284589>>. Acesso em: 03 de setembro de 2020.

⁵ Edição de 29 de julho de 1994. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1994/07/29/world/kevin-carter-a-pulitzer-winner-for-sudan-photo-is-dead-at-33.html>>. Acesso em 03 de setembro de 2020.

Depois de ser publicada pelo *The New York Times*, a fotografia de Carter provocou uma grande reação dos leitores, o que resultou em centenas de ligações e cartas enviadas sobre a imagem realizada pelo fotógrafo sul-africano. Questionavam inicialmente o destino da criança sudanesa, como nos conta Barbie Zelizer, em seu livro *About to die: how news images move the public* (2010). A reação do público foi tão forte que o *The New York Times* republicou a imagem alguns dias depois para responder os questionamentos do público sobre a criança. A cada republicação, uma nova onda de reações e questionamentos era desencadeada, também questionando a conduta de Kevin Carter quando realizou a fotografia. Segundo Zelizer (2010, pp. 197-168):

As the photo drew more attention, questions about the girl's fate began to be accompanied by widespread discussions about the aim and shape of news images more generally—questions about appropriateness, decency, vulgarity, and the tasteful function of photojournalism. Specifically, Carter's own behavior in taking the photo raised questions: Why did he not help the girl or make certain the vulture was gone before he moved on?⁶

Gostaria de pontuar que, assim como observado por Zelizer na obra acima citada, houve um súbito interesse dos veículos de comunicação, que, ao identificarem a repercussão da fotografia publicada no *The New York Times*, perceberam nesta imagem uma forma de engajar seus leitores por meio do debate subsequente e que parecia não perder o fôlego a cada vez que a fotografia era republicada. Assim, a foto de Kevin Carter também apareceu no *Washington Post*, *Boston Globe*, *Salt Lake Tribune*, *St. Petersburg Times*, *St. Louis Post-Dispatch*, e em outros veículos (ZELIZER, 2010, pp. 167-168). O mesmo aconteceu em outros lugares do mundo, como destaca Zelizer (2010, p. 168): “In Japan, where in one view the public had fallen under the spell of the vulture picture like no other Society”⁷. Lá, a fotografia da criança sudanesa foi republicada inúmeras vezes, transmitida e retransmitida em diversos programas de TV e debatida em escolas onde se tratavam as boas práticas jornalísticas. Já na terra natal de Kevin Carter, a África do Sul, a imagem foi chamada de falsa e algumas publicações sugeriram que

⁶“A fotografia seguiu ganhando mais atenção, questões sobre a o destino da criança acompanhada de amplas discussões sobre o objetivo e a forma das fotografias jornalísticas em uma perspectiva mais geral – questões sobre apropriação, decência, vulgaridade e boas práticas jornalísticas. O comportamento de Carter na ocasião em que realizou a fotografia, gerou questões como: Por que ele não ajudou a criança ou se certificou que o abutre tinha ido antes de ir embora?” (ZELIZER, 2010, pp. 197-168, tradução nossa).

⁷“No Japão, em apenas uma mirada, caíram no feitiço da fotografia do abutre como nenhuma outra sociedade.” (ZELIZER, 2010, p. 168, tradução nossa).

Carter teria montado a cena. Por onde passava, a fotografia de Carter despertava reações diversas, como ainda destaca Zelizer (2010, p. 168):

Viewers continued to express outrage, calling his actions ‘shameful’, ‘inexcusable’, and ‘inhuman’ and complaining that he had ‘cheapened’ both the prizes and the news organizations that printed the image: ‘Which is the true vulture?’ asked one reader.⁸

Ao pensarmos, ainda durante a graduação, nestes afetos mobilizados pela fotografia realizada por Kevin Carter, nos termos do contexto contemporâneo hiperconectado em que vivemos, não demoramos muito a pensar no fenômeno da viralização de fotografias na internet e nas inúmeras reações que este fenômeno provoca. Seria possível que a mesma energia imagética que mobilizou afetos coletivamente na fotografia da criança sudanesa fosse também responsável pela dinâmica que viraliza uma fotografia digitalmente nos dias de hoje?

Partimos assim de tais questionamentos para formularmos o objetivo geral da pesquisa que ora apresento: o entendimento de como uma fotografia mobiliza esses afetos coletivos, se populariza, causa forte impacto e se relaciona com o nosso patrimônio visual hereditário. O fenômeno da viralização de fotografias e de imagens, de forma geral, mostrou-se um terreno profícuo para entender o que faz com que nos interessemos por uma fotografia específica, e, ainda, o que faz com que elas nos mobilizem a ponto de nos tornarmos vetores de transmissão dessas imagens.

Para continuar a expor nossa problemática inicial acerca do fenômeno de viralização de uma imagem na internet, citaremos como um exemplo concreto a imagem realizada pelo fotógrafo brasileiro Lucas Landau (Figura 5). Segundo o relato presente no site do autor da imagem, a fotografia viralizou na tarde do dia primeiro de janeiro de 2018: “Comecei o dia com 7 mil seguidores (no Instagram) e dormi com 40 mil”⁹, disse Landau sobre a sua foto publicada originalmente em cores pela agência Reuters¹⁰.

⁸“Leitores continuaram expressando ultrage, chamando seus atos de “vergonhosos”, “imperdoável”, e desumano e reclamando do “rebaixamento” tanto do prêmio quanto das organizações que publicaram as as imagens: “Quem é o verdadeiro abutre?”, perguntou um leitor.” (ZELIZER, 2010, p. 168, tradução nossa).

⁹Disponível em: <<https://www.lucaslandau.com/news/2018/12/2/a-foto-do-menino-no-reveillon>> Acessado em: 8 de julho de 2020.

¹⁰Fundada a 167 anos, a Reuters é uma das maiores agências de notícias do mundo, tendo suas coberturas traduzidas em 16 idiomas e acumulando vários prêmios importantes do jornalismo e do fotojornalismo mundial, como o Prêmio Pulitzer e o Wordpress Photo. Disponível em <<https://www.reutersagency.com/pt-br/about/>>. Acesso em: 03 de setembro de 2020.

Figura 5 - Um menino observa os fogos na virada de ano novo em Copacabana.



Autoria: Lucas Landau

Fonte: Web Site de Lucas Landau¹¹

A imagem realizada por Landau repercutiu em vários veículos do Brasil e do mundo (Figura 6) e, ainda, provocou um intenso debate nos dias que se seguiram à sua publicação, como conta o artigo do periódico digital *El País*, em 02 de janeiro de 2019, intitulado *A foto do menino negro que fala de como vemos um menino negro*¹². Nele, a jornalista María Martín destaca leituras, legendas e comentários suscitados a partir da imagem de uma criança negra naquele dado contexto:

Os primeiros compartilhamentos da foto, que originalmente foi enviada em cores à agência, viram nela da “invisibilidade do nosso cotidiano” à “imagem da exclusão social”. Muitos enxergaram um menino perdido, pobre, assustado, sendo ignorado pela massa branca. Viu-se até a imagem das “consequências do golpe” e foi um “soco no estômago” de outros tantos. “Essa é a nossa humanidade hipócrita”, “que essa imagem sirva de reflexão para o que podemos ser em 2018: mais sensíveis, mais tolerantes, mais inclusivos”, “de um lado o encanto. Do outro a indiferença”, legendavam os internautas. (2019, Não paginado)

¹¹ Disponível em: <<https://www.lucaslandau.com/news/2018/12/2/a-foto-do-menino-no-reveillon>> Acesso em: 8 de julho de 2020.

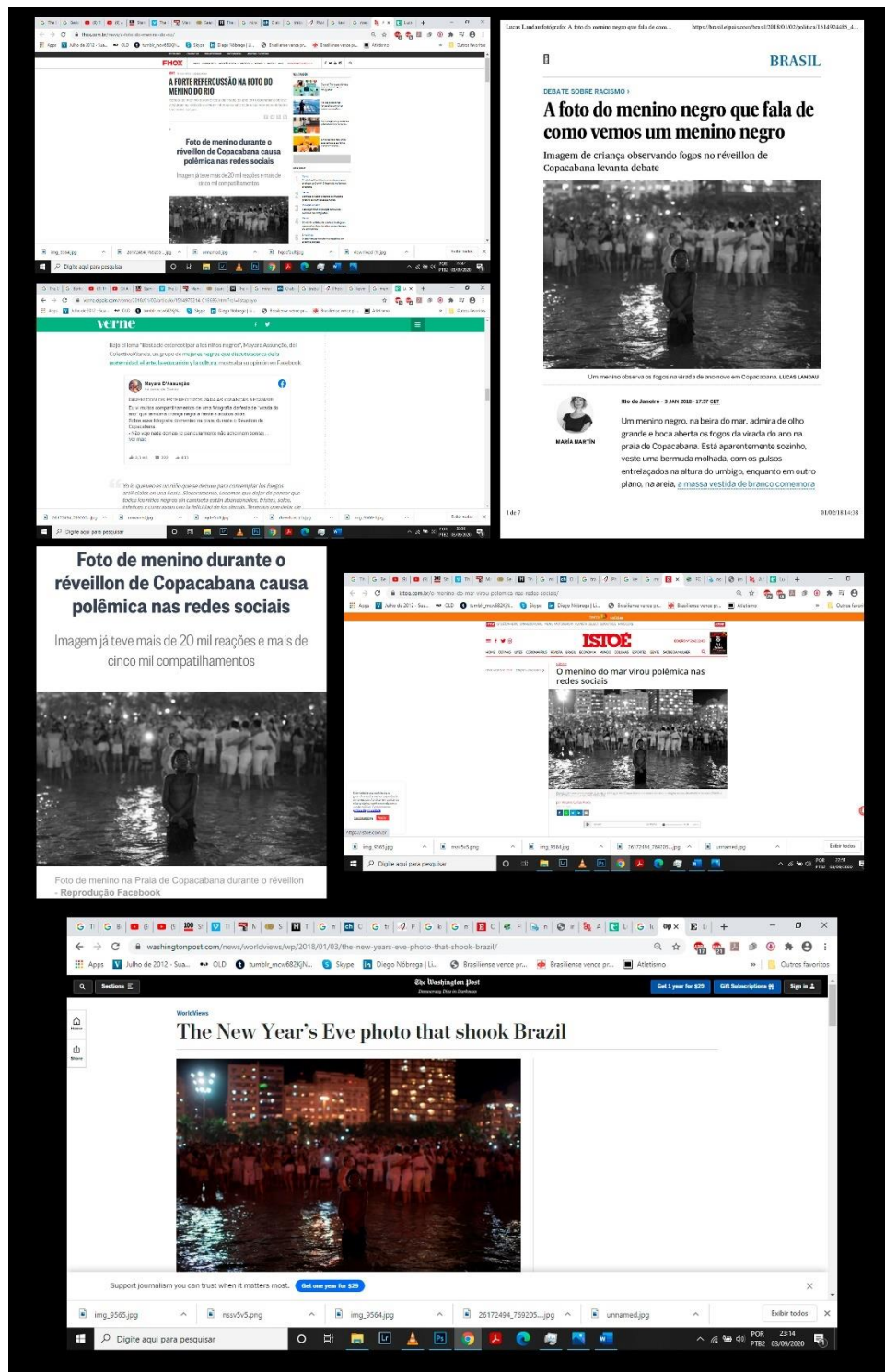
¹² Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/02/politica/1514924485_498274.html> Acesso em: 8 de julho de 2020.

À medida que a fotografia de Lucas Landau viralizava, e o debate na rede se acirrava, outras interpretações da fotografia em conjunto com as reações que apareciam nos comentários despertaram diferentes linhas de compreensão, também destacadas pela jornalista:

“O problema não é a foto, é a interpretação dela, do seu contexto. As pessoas que olham aquela foto estão pré-condicionadas a entender que a imagem de uma pessoa negra é associada a pobreza e abandono, quando na verdade é só uma criança negra na praia. Essa precondição é racismo estrutural, que vem da má educação do povo brasileiro sobre ele mesmo”, lamenta o escritor Anderson França. (2019, não paginado)

Com este exemplo, buscamos deixar mais clara nossa problemática acerca da mobilização de afetos envolvidas no fenômeno de viralização de uma fotografia em meio digital. Percebemos que existe algumas semelhanças entre a foto de Kevin Carter e a foto de Lucas Landau em termos imagéticos, mas principalmente quando observamos as repercussões e atravessamentos de interpretações que cada fotografia recebeu, é claro, em suas épocas e consideradas as suas especificidades. Desse modo, é importante destacar que, nesta pesquisa, também vemos outras linhas interpretativas e que, apesar de não ser nossa intenção enveredar por tais caminhos, reconhecemos suas pertinências, como destacaremos brevemente a seguir.

Figura 6 - Montagem com algumas reproduções das repercussões da fotografia de Lucas Landau.



Autoria nossa
Fonte - Google¹³

¹³ Pesquisa pelos termos *menino negro em Copacabana* no buscador Google. Disponível em <encurtador.com.br/pzFIS>. Acesso em 04 de setembro de 2020.

No artigo intitulado *A força da imagem de crianças em momento de conflito* (2016), a pesquisadora Juliana Torezani realiza uma análise de como uma fotografia de uma criança em uma situação de conflito parece nos interessar de forma singular. Ao longo da história da fotografia, a autora aponta diversas fotografias com crianças sob essas condições e destaca como essas imagens se tornaram imagens síntese dos eventos a que retratavam e, além disso, como as imagens dessas crianças influenciaram de certa forma no desenrolar dos conflitos. Segundo a autora (2016, p. 14):

Estas imagens marcam acontecimentos como traços do real e perpassam o tempo além da situação ocorrida no ato da captura da cena, pois se tornam símbolos para reflexão e ação de todos. O ato de levantar uma câmera constrói um discurso, assim este estudo busca lembrar de tais cenas para que não possam ser esquecidas e, ao mesmo tempo, que não voltem a ocorrer, crianças sofrendo explosões, subnutridas por falta de alimentação e mortas ao buscar refúgio e melhores condições de vida. Já que uma foto guarda uma marca, um saber e uma informação, estas guardam e acionaram atitudes de solidariedade de alguma forma e ainda devem acionar tais atos.

Assim, vemos como um caminho possível a mirada da fotografia de Kevin Carter e de Lucas Landau (e de outras fotografias que traremos nesta dissertação), pelo viés que observa a presença de crianças em situação de conflito (ou em situações que agenciam conflitos) em fotografias que viralizam na contemporaneidade.

Uma outra linha interpretativa de ambas as imagens seria a que foca na presença de uma criança negra em uma situação de vulnerabilidade. Como nos sugere a transcrição do comentário de Anderson França, é preciso nos perguntar por que lemos essas fotografias de uma certa forma e repensar não só nessas, mas nas imagens de toda a história da fotografia, para perceber como tal dispositivo se utilizou da representação de corpos negros em situações de conflito (ou que nos aponte para algum conflito) para atrair espectadores, leitores e pesquisadores ao longo de todo seu percurso. Dito de outra forma, e parafraseando a autora israelense Ariella Azoulay (2019, p. 118), é preciso deslocar o epicentro da história da fotografia baseado no aparelho fotográfico, e suas constantes transformações tecnológicas, para o corpo político de seus usuários e personagens.

Apesar de perceber a pertinência dessas outras linhas interpretativas, gostaria de ressaltar que nosso interesse nesta dissertação é trabalhar com as imagens no nível interpretativo que vemos na teoria de Aby Warburg, para quem a iconografia humana é capaz de carregar engramas culturais que acionam um patrimônio visual hereditário (se tratando do mundo ocidental). É a esse nível interpretativo que nos dedicaremos aqui, inserindo algumas imagens contemporâneas nas constelações de imagens elencadas pelo historiador da arte e considerando

as peculiaridades que a cultura digital insere na circulação de imagens em tempos de viralização de fotografias na *web*.

Mas por que falar especificamente da fotografia, quando sabemos que imagens de qualquer tipo podem passar pelo processo de viralização? Podemos lembrar com o autor François Soulages (2010, pp. 13-14) que toda fotografia pode ser considerada uma espécie de “imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e... a imagem”. Entendemos que esse é justamente o atributo que diferencia a fotografia de todas as modalidades de imagens que circulam na internet. A fotografia por excelência é esse lugar de intersecção, de vestígios (do referente, do fotógrafo, do aparelho fotográfico, de quem a observa, etc.) e de memória. Ora ela nos faz olhar o mundo da vida - o presente, o passado e o futuro -, ora ela nos faz olhar para nós mesmos, nossas memórias e afetos, e que, como veremos, aciona o que chamamos aqui de patrimônio visual hereditário, que compõe a nossa memória coletiva.

Por outro lado, a fotografia, em suas diversas modalidades e que tão bem se adequou aos novos modelos de comunicação e interação social na *web*, também representa para nós o ponto de ligação entre as imagens nas mídias digitais contemporâneas e toda uma iconografia das expressões humanas trabalhadas por Aby Warburg e que veremos melhor adiante. Antes, buscaremos entender mais a fundo o uso da palavra viral e seus desdobramentos em função das mídias digitais que ajudam a justificar nossa pesquisa.

O termo viral, no contexto da internet, é hoje popularmente utilizado para se referir a um conteúdo que atingiu altos índices de visualização e compartilhamento, em um curto espaço de tempo, tal qual uma epidemia causada por um vírus. Essa metáfora foi utilizada por Gladwell em sua obra *The tipping point: How little things can make a big difference* (2002), na qual cria analogias entre fenômenos sociais de massa, como tendências no mundo da moda, comportamentos e até ondas de violência, com dinâmicas epidemiológicas virais.

Porém, é Shifman (2014) quem aplicará a teoria de Gladwell para entender o processo de viralização de conteúdos na internet. A autora, cuja pesquisa trata sobre os *memes*¹⁴, utiliza os três atributos elaborados pelo Gladwell para definir que, de forma geral, um conteúdo viral é caracterizado por possuir: 1) uma forma de transmissão de pessoa para pessoa; 2) uma grande

¹⁴ Termo utilizado por Richard Dawkins (2007), o *meme*, ou *mimeses*, são unidades culturais assimiladas por meio extragenético entre indivíduos através da imitação ou cópia.

velocidade de transmissão; 3) um alcance amplo e multiplicado pelas pontes em múltiplas plataformas de mídias sociais.

Gladwell (2002) trata o fenômeno da viralização como algo imprevisível e que acontece, em grande parte, de forma espontânea. Então, como poderíamos entender melhor as mobilizações de afetos coletivos, presentes no ato de compartilhar e replicar esses conteúdos na internet, uma vez que o ato de compartilhar uma imagem parece ir muito além de um mimetismo coletivo entre os que as compartilham?

A forma como caracterizamos inicialmente tais fotografias como fotografias virais, deu-se pela aproximação com estudos de outros tipos de conteúdo que também viralizam na internet, e pela repercussão dessa viralização nos meios de comunicação tradicionais, o que nos serve como ferramenta concreta de mensuração da efetiva viralização de certos conteúdos, já que não temos como acessar os porões dos compartilhamentos sem fim em dispositivos como o aplicativo *Whatsapp*, por exemplo. Este é o caso de como procederemos com o exemplo supracitado: a viralização da fotografia do brasileiro Lucas Landau. Abordaremos com mais detalhes os procedimentos de escolha dessa e das outras fotografias que irão compor nosso *corpus* de análise no próximo tópico (Metodologia). Por hora, ficaremos com essas categorias preliminares, isto é, com a identificação da repercussão da viralização das fotografias em veículos de comunicação tradicionais e com as três propriedades elencadas por Shifman em seus estudos sobre os *memes*.

Em tempo, os estudos dos *memes* aqui citados utilizam uma flexibilização do conceito de *meme*, criado por Richard Dawkins (2007). O autor utiliza a noção de *meme* ou mimese, para descrever pequenas unidades de cultura, como comportamentos, valores e ideologias, que se espalham de pessoa para pessoa através da cópia ou imitação, seja em meio *on-line* ou *off-line*. Aqui, sempre que necessário, tratamos os *memes* tal qual a autora Lohmann (2019, p. 131), ou seja, consideramos como *meme* “algum conteúdo observável audiovisual, como vídeos do *YouTube*, e imagens humorísticas” e que circula amplamente em meio *on-line* na internet.

O brasileiro Muniz Sodré nos ajuda a justificar a importância de pesquisar os desdobramentos da consolidação do que chamou de “*ethos* midiaticado”, o qual define como:

[...] a consciência atuante e objetiva de um grupo social – onde se manifesta a compreensão histórica do sentido da existência, onde tem lugar as interpretações simbólicas do mundo – e, portanto, a instância de regulação das identidades individuais e coletivas (SODRÉ, 2002, p. 45).

Compartilhar publicamente uma fotografia em uma rede social, por exemplo, é pôr em prática as formas de interações sociais a partir de interfaces em inúmeras telas de dispositivos

tecnológicos. Para Sodré, as tecnomediações, ou a midiatização das interações, se dá a partir de “uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, chamada medium” (2002, p. 21). Sendo assim, a viralização de uma imagem é parte de um processo ativo de comportamento midiático que caracteriza uma sociedade midiatizada. Logo, consideramos nossa pesquisa também como forma de entender um pouco mais sobre essas tecnointerações tão presentes em nosso cotidiano. Esses fluxos de imagens que movimentam cultura, memória e sociabilidade são partes fundamentais para compreender as formas de comunicações contemporâneas. Lembramos ainda que DiMaggio *et al.* (2001, p. 308), em sua obra *Social Implications Of The Internet*, nos diz que o caráter ainda em consolidação dos impactos da conexão em rede, nos campos sociológicos e antropológicos, faz com que essa se torne um campo fecundo para “estudar e testar teorias ainda nos estágios iniciais de um novo meio de difusão e institucionalização”.

Ainda sobre o ato em si de compartilhamento de uma fotografia, mais do que isso, de qualquer imagem na internet, podemos considerar tal ação como sendo o desfecho de uma experiência que, segundo Dewey, mobiliza emoções e experiências que acreditamos poderem também ser visuais e anteriores. Com efeito, se o que distingue uma experiência como estética é a “conversão das resistências e das tensões” em “desfecho inclusivo e gratificante” (DEWEY, 1934, p. 139), podemos considerar a experiência de ver, absorver e compartilhar uma imagem em meio digital como sendo uma experiência portadora de uma dimensão estética¹⁵. Assim, o ato de compartilhar uma imagem nos parece ocupar o lugar de conclusão de uma experiência, aquela a que nos referimos quando pensamos em como consumimos e reagimos a uma fotografia na rede. Para Dewey (1934, p. 22), qualquer experiência pode ser pensada como o resultado de uma interação entre uma criatura vivente e alguma particularidade do mundo em que vive. Nesse sentido, Dewey nos diz que a experiência “em si tem um caráter emocional satisfatório, porque possui integração interna e um desfecho atingido por meio de um movimento ordeiro e organizado” (1934, p. 114).

Contudo, nossa intenção com a presente pesquisa é ter a fotografia como centro desses cruzamentos teóricos. E, apesar de levar em conta o compartilhamento de imagens enquanto experiência, não nos aprofundaremos no que se refere ao campo dos estudos da percepção ou recepção, deixando apenas proposições que de alguma forma sirvam como ponto de partida para pesquisas futuras e que se somem a compreensões propostas aqui, que visam a entender a

¹⁵Utilizamos o termo “estética” tal qual o indicado por Terry Eagleton (apud BAUMGARTEN, 1993, p. 71), isto é, como o grego *aisthesis*, o termo se refere “a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual”.

experiência estética que se materializa nos afetos que mobilizam tal compartilhamento e se conclui nele.

Para começar a pensar na mobilização de afetos contida no processo de viralização de fotografias, podemos lembrar ainda que Roland Barthes (1980, pp. 11-15) já nos apresentou a dificuldade de se descolar a imagem fotográfica como objeto das emoções pessoais acionadas por tal fotografia, seja em uma fotografia propriamente dita, ou até em um texto sobre ela. Disse ele: “A cada vez que lia algo sobre a fotografia, eu pensava em tal foto amada, e isso me deixava furioso”. Assim, Barthes opta por transformar as próprias emoções no ponto de partida para pensar a fotografia. Então, o que estaria por trás dessas emoções, dessas mobilizações de afetos pessoais, e, no nosso caso, também mobilizações de afetos coletivos, que representam aqui o próprio processo da viralização de uma fotografia na internet?

Recorremos ao pensamento do historiador de arte alemão Aby Warburg¹⁶ e seu principal conceito, o *Pathosformel*, que aborda o entrelaçamento indissolúvel de uma carga emotiva (afetos mobilizados) de uma fórmula iconográfica. Ao realizar uma arqueologia das imagens através de outras imagens, Warburg identifica as “sobrevivências” (*Nachleben*), que constituem um patrimônio hereditário imagético, e as “fórmulas emotivas” (*Pathosformeln*), que corporificam a imagem-sintoma warburguiana, acionada por essas imagens, presente em nossas memórias coletivas. Segundo o autor:

[...] faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória [...] (WARBURG, 2015, p. 126).

Georges Didi-Huberman, para nós, completa o raciocínio de Warburg, dizendo que:

[...] a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

¹⁶Abraham Moritz Warburg (1866 - 1929), nasceu em Hamburgo, na Alemanha. Dedicou a primeira parte de sua vida acadêmica aos estudos da reaparição da cultura pagã no *Renascimento Italiano*. Filho de uma família de banqueiros, Warburg abriu mão de sua herança desde que pudesse dispor de todos os recursos necessários para fundar o que depois se tornaria o Instituto Warburg, uma biblioteca em formato elíptico, cuja disposição das áreas de conhecimento pode ser vista como detentora da abordagem metodológica e interdisciplinar que caracteriza o pensamento do historiador da arte. Warburg dedicou-se intensamente, mesmo no período em que esteve internado em uma clínica psiquiátrica na Suíça entre 1918-1923, à construção do seu principal conceito, o *Pathosformel*, a partir do qual desenvolve o seu Atlas Mnemosyne (2010), obra que representa um dos pontos cardeais desta dissertação.

Assim, a escolha de Aby Warburg como um autor-chave para nosso estudo se deu, em parte, por visualizarmos a pertinência da metodologia empregada pelo autor em sua obra *Atlas Mnemosyne* (2010) bem como a sua *Ciência Sem Nome*¹⁷, diante das dinâmicas e fluxos intensos de fotografias na *web*. No *Atlas*, o autor identifica a presença de formas persistentes na memória em imagens de diferentes modalidades (reproduções de obras arte, fotografias, recortes de jornais, selos, desenhos em vários suportes etc.), e as agrupa em pranchas que correspondem ao tema de cada *Pathosformel* identificado. As imagens presentes nessas pranchas, muitas delas fotografias realizadas pelo próprio autor, ou por encomenda, são dispostas de tal forma que sua posição na prancha seja móvel. As imagens do *Atlas Mnemosyne* (2010) são pensadas para se manterem cambiáveis na ordem de sua própria prancha, mas também associar-se livremente com outras pranchas a depender dos caminhos adotados por quem as analisa. Essa é uma característica na composição das pranchas do *Atlas* de Warburg, e que também pode ser entendida como uma versão imagética da metodologia aplicada em sua biblioteca (a *Ciência Sem Nome*).

A problemática warburguiana, em primeira instância, estava interessada, assim como esta pesquisa, em compreender os desdobramentos culturais possíveis de serem observados, e que resultam de uma certa época em que a circulação de imagens havia sofrido uma alteração e uma intensificação. Warburg enxergava claramente que a troca de imagens num sistema dinâmico, e em constante movimento, era capaz de mobilizar consigo os engramas emotivos e culturais, cujas formas persistentes constituem o nosso patrimônio imagético hereditário, por via das sobrevivências.

A importância que o autor confere ao fluxo de troca de imagens entre regiões distintas do mundo pode ser observada em pelo menos três momentos: 1) Na introdução do seu *Atlas Mnemosyne* (2018, p. 227), onde o autor observa que a tapeçaria flamenga seria um ancestral direto do papel impresso e que constitui um vetor de trocas culturais entre sul e norte que causou um forte impacto na cultura europeia; 2) Na tradição iconográfica explorada pelo autor, que a denomina como “a cultura do quatrocento”; 3) Nos engramas hereditários imagéticos transmitidos entre o norte e o sul europeu, mencionados em pelo menos mais dois textos de conferências - uma em 1927 (2018, p. 28) e outra em 1929 (2018, p. 199), ambas em Hamburgo, na Alemanha.

¹⁷Termo utilizado por Giorgio Agamben (2009, pp. 132-141) no texto publicado originalmente em 1975 intitulado *Aby Warburg e a Ciência Sem Nome*.

Tudo isso corrobora com nossa hipótese de existência de fórmulas patéticas nas fotografias virais, bem como com a nossa tentativa de aproximar o pensamento warburgiano às análises e leituras das fotografias virais em meio digital, considerando principalmente as formas persistentes nas memórias coletivas e os avanços nas mídias de transmissão dessas imagens. Se Warburg (2018) via na tapeçaria flamenga (da antiguidade clássica) um meio de transmissão cultural que antecedeu o papel impresso (processo de gravura em cobre e xilogravura), podemos ver os pixels em telas de diversos dispositivos como uma ferramenta de hiperintensificação desses intercâmbios imagéticos, carregando engramas de experiências emotivas e formas persistentes na memória para onde quer que a internet e seus dispositivos cheguem.

Ressaltamos ainda que Aby Warburg atuou de forma a expandir a história da arte em direção a uma *Ciência da Cultura*, utilizando-se de fundamentos transdisciplinares e que, apesar de ter a arte como objeto de estudo, via a imagem de forma universal. Então, apoiamo-nos na interdisciplinaridade característica do pensamento warburgiano e em sua mirada universal sobre as imagens, para aproximar as fotografias que viralizaram em meio digital a conceitos que normalmente seriam associados à arte. Ademais, acreditamos que é evidente a diluição da fronteira entre fotografia (em todas as suas modalidades) e o mundo da arte, considerando a discussão sobre tal fronteira como algo consolidado.

Após a introdução e o tópico em que tratamos nossa metodologia, o trabalho se divide em três blocos: dois teóricos - sendo o primeiro de caráter exploratório e o segundo, de coleta de dados e análise de contexto - e o último, contendo a elaboração de nossas análises das fotografias virais, assim como os painéis mnemônicos que propomos. Por fim, em nossas considerações finais, apresentaremos as conclusões sobre o objetivo geral, que é entender a mobilização de afetos coletivos presente no fenômeno de viralização de fotografias na internet. Abaixo, detalharemos um pouco mais cada uma das etapas aqui delineadas.

Optamos por tratar sobre o legado da iconografia explorada por Aby Warburg na contemporaneidade, bem como os seus conceitos-chave: o da sobrevivência de características culturais e imagéticas diante do tempo (*Nachleben*), e o conceito de fórmulas patéticas (*Pathosformeln*) que investiga a matriz que imprime na memória as formas expressivas constituindo um patrimônio visual hereditário. A escolha de localizar o capítulo que revisa o pensamento warburgiano logo após o tópico da Metodologia se deu com a intenção de instrumentalizar o leitor como ponto de partida para entender a nossa problemática, sendo essa a etapa exploratória desta pesquisa. Verificaremos a aderência da teoria warburgiana em relação a nossa problemática implicada no processo de viralização de fotografias na *web*. Nossa

intenção é, a partir da revisão bibliográfica sobre a teoria do historiador da arte alemão, esclarecer, já de antemão, os caminhos metodológicos que percorreremos nesta dissertação.

Na segunda parte, realizaremos o levantamento de alguns dados e a análise do contexto midiático onde o fenômeno que estudamos está inserido, realizando a escolha das imagens fotográficas a serem analisadas e aprofundaremos as questões acerca do estatuto da imagem fotográfica na contemporaneidade, suas relações com a *bios* midiática e as dinâmicas que transformam uma fotografia em uma fotografia viral.

A teoria das imagens abordada por Antônio Fatorelli, Didi-Huberman e Fountcuberta, bem como autores que discutem e/ou embasam as discussões sobre a *bios* midiática, como o próprio Muniz Sodré, Limor Shifman e Barbie Zelizer, entre outros, além, é claro, dos autores que o próprio percurso da pesquisa indicou, guiaram-nos ainda nesta segunda etapa como forma de criar o cruzamento teórico que propomos. Dessa maneira, partimos da generalização de Shifman (2014) citada anteriormente, com seus atributos que definem um conteúdo viral em direção a um recorte mais assertivo com o que nossa pesquisa propõe entender. Levaremos em consideração, ainda, o ato de compartilhar uma imagem em meio digital, enquanto experiência estética (no sentido utilizado por Dewey) no mundo da vida.

Diante das etapas anteriores, chegaremos então a nosso *corpus* fotográfico para realizar a análise das três imagens elencadas a partir das categorias de análises formuladas anteriormente e construiremos um painel para cada fotografia, na intenção de incluir tais imagens tanto na constelação iconográfica explorada por Aby Warburg, como nas constelações de outras imagens do presente e do passado. Ao trabalhar com a hipótese da existência de um *Pathosformel* nessas imagens, buscamos construir ligações que conduzam nossa leitura e, posteriormente, no entendimento do ato de compartilhar tal imagem como um todo.

Para finalizar esta seção, gostaríamos de destacar que nossa questão-problema - como uma fotografia mobiliza afetos coletivos em tempos de viralização de imagens midiáticas? - representa uma provocação inicial para esta pesquisa. Aqui, não temos a intenção de buscar respostas herméticas, que simplifiquem tal fenômeno a conceitos que não levem em consideração a multiplicidade de cruzamentos teóricos com que essa questão dialoga. É verdade, ainda, que a questão-problema aqui apresentada ramifica-se em direção a domínios fora do campo de estudos das imagens, no entanto, assim como o *Pathosformel* warburguiano, investiremos no que dela pode ser analisado nos limites da própria imagem, já que, para Warburg, tais formas persistentes se mostram sempre em algo observável. Dessa forma, bases para novos questionamentos serão criadas para que, assim, possamos entender um pouco mais sobre o que está em jogo quando uma pessoa compartilha uma fotografia em meio digital, para

assim, buscamos solidificar novos estudos e compreensões para a questão proposta de forma aberta, interdisciplinar e transepistêmica.

2 METODOLOGIA

Diante do que foi exposto até aqui, verificamos um complexo conjunto metodológico que pode nos guiar em direção à nossa questão-problema: Como uma fotografia mobiliza sensibilidades coletivas em tempos de viralização de imagens midiáticas? Sendo assim, retomaremos alguns pontos acerca das propostas metodológicas e esclareceremos melhor a estrutura que edificamos para esta dissertação.

Como ponto de partida, gostaríamos de ressaltar uma vez mais a importância de se examinar o estatuto das imagens fotográficas na contemporaneidade - e que aqui tomamos como objeto de estudo - ainda que esta coabite com um número enorme de outras imagens na *web*. Dentre todas as modalidades de imagem, consideramos que a fotográfica em particular se diferencia das demais sobretudo pelas relações que estabelece com os objetos que representa. André Rouillé (2009, p. 136) discute a perda do elo que a fotografia tinha com o mundo, elo que, na visão dos “adeptos da teoria do índice” (Barthes incluso), considerava a fotografia tão somente como uma representação e ignorava as “infinitas mediações entre as coisas e as imagens”. Tais mudanças se deram (na época), em grande parte, em função de uma mudança midiática que introduziu a televisão, e posteriormente as transmissões ao vivo, no universo midiático em que os fotógrafos viviam como uma espécie de arautos, cuja missão era alimentar o consumo de toda uma cadeia de difusão visual. Por outro lado, esta transformação midiática liberta a fotografia de sua condição de fotografia-documento, a que se pensava representar as coisas tal como elas são, em direção à fotografia-expressão, que “exprime o acontecimento, mas não o representa” (ROUILLÉ, 2009, p. 137). Com isso, e considerando o estado midiático contemporâneo, vemos que mudanças midiáticas como as que introduziram a tecnologia digital no lugar da tecnologia analógica e, posteriormente, o surgimento da internet e com ela a comunicação em rede, implicam novas formas de se relacionar com a fotografia, que age como um elemento importante dessa passagem tecnomidiática. Entendemos como fundamental reconsiderar constantemente a forma como ela se relaciona com as paisagens, os objetos e os corpos que retrata, em meios que estão em processo de consolidação. A fotografia, por isso e por inúmeros outros atributos, como veremos ao longo desta dissertação, é sem dúvida uma singularidade a ser considerada quando se objetiva entender uma mudança tecnológica e comunicacional como a que tem ocorrido nas últimas três décadas.

Dessa forma, percebemos que, se quisermos entender melhor o fenômeno da viralização de uma imagem em meio digital, a opção de ter um grupo de fotografias virais contemporâneas como *corpus* nos parece a mais profícua até aqui, uma vez que a fotografia usa de nossa

memória (visual, afetiva e de experiências passadas), ou, como nos diz Vilém Flusser (1985, p. 12), usa de nossa imaginação para decodificar e reformular as dimensões extraídas do real. Ademais, um *meme* qualquer, por exemplo, não se apresenta como simulacro da realidade, como a fotografia-documento se apresentou conceitualmente em algum momento de sua história (e se apresenta ainda hegemonicamente em muitos contextos). Dessa forma, parece-nos que o ato de compartilhar um *meme* está relacionado mais a uma ação de consumo direto, que a de uma afecção criadora de imagens desencadeada por um “vestígio”, que é a fotografia, no sentido que François Soulages (2010, p. 13) trabalha com tal termo.

Partindo destas considerações iniciais, situamos nosso *corpus* fotográfico no centro de um cruzamento teórico para, a partir dele, lançarmo-nos em direção a nosso objetivo geral. Contamos com autores de áreas como sociologia, filosofia, história da arte e comunicação, e propomos o uso de um método de leitura de imagens criado a partir da teoria do historiador de arte alemão Aby Warburg, sendo tal aproximação um dos nossos objetivos específicos. O autor, como já mencionado, tem como um dos seus alicerces o desejo de evoluir o campo da história da arte em nome de uma *Ciência da Cultura*. Esta sublimação de fronteiras teóricas também tinha como objetivo possibilitar uma abertura acadêmica que abarcasse a sua metodologia de caráter transdisciplinar e transepistêmico.

A chamada *Ciência Sem Nome*, que ganhou este título não pelo próprio Warburg, já que nunca chegou a batizar oficialmente sua teoria, mas por alguns autores que se propuseram a analisar sua obra (AGAMBEN, 2009; DIDI-HUBERMAN, 2013), utiliza de inúmeras fontes de dados como: literatura, gravuras, desenhos, recortes de jornais, selos e, sobretudo, reproduções fotográficas de obras de arte em variados suportes e dados, coletados em campo, como no caso de sua expedição aos povos Hopi, no Novo México, Estados Unidos (WARBURG, 2010, pp. 199-255). Sendo assim, alinhar nosso *corpus* ao pensamento warburgiano é também abarcar essa variedade de dados, além de um caráter fortemente dedutivo, percebido por nós em seus escritos e a que, em alguns momentos, também recorreremos nesta dissertação.

Abordaremos novamente nossos percursos metodológicos sob a luz da teoria warburgiana no subtópico 3.4 (*A Ciência Sem Nome* de Aby Warburg como ferramenta metodológica na contemporaneidade), mas, antes disso, realizamos na primeira etapa desta pesquisa uma livre revisão bibliográfica sobre o pensamento do historiador da arte alemão. Ao nos aprofundarmos em seus principais conceitos, podemos estabelecer os pontos de aderência que possibilitaram a aproximação da teoria de Aby Warburg à nossa problemática a respeito das fotografias virais contemporâneas.

Em uma outra via, a nossa proposta de entender tal fenômeno da viralização passa pelo entendimento dos novos estatutos das imagens na *web*, as novas formas de interações sociais, que o autor Muniz Sodré (2002, p. 21) chamou de tecnointerações, e o surgimento de um “*ethos* midiaticizado” (ibidem, p. 41), no qual uma nova forma de ser social vive através de um contato mediado com a realidade, a partir de variadas “próteses tecnológicas” (ibidem, p. 45). Nossa intenção central nesta parte é entender melhor o contexto em que se dá o fenômeno da viralização de fotografias e o que dele podemos extrair para nos ajudar na compreensão de nossa questão problema e na delimitação de *corpus*.

Sobre tal delimitação, gostaríamos de ressaltar que, a princípio, fez-se necessária ainda a definição das premissas que caracterizam um conteúdo convencional, em meio digital, em um conteúdo viral na forma com que trabalharemos aqui. Nesta pesquisa, não identificamos uma base numérica que fosse metodologicamente profícua desses compartilhamentos e que nos indicassem se um conteúdo é ou não viral. Ademais, precisaríamos considerar ainda o compartilhamento de imagens via aplicativos de mensagens pessoais como o *WhatsApp* e o *Telegram*, que não podem ser contabilizados de acordo com a política de privacidade adotada por tais aplicativos.

Sendo assim, propomos elencar as fotografias que constituirão nosso *corpus* com base nos parâmetros gerais estabelecidos por Shifman (2014), já mencionados no tópico anterior, mas que repetiremos aqui, são eles: 1) possuir uma forma de transmissão de pessoa para pessoa; 2) possuir uma grande velocidade de transmissão; 3) possuir um alcance amplo e intensificado pelas pontes em múltiplas plataformas de mídias sociais. Entendemos que estes parâmetros atuam de forma geral, porém, dado o caráter qualitativo de nossa abordagem, não buscamos, como dissemos anteriormente, elencar numericamente os compartilhamentos dessas imagens, mas sim, realizar uma observação detalhada, à luz da teoria de Aby Warburg, de um conjunto de casos isolados, mas que servem de indicativo para entender o conjunto total dessas fotografias. Sendo essa nossa proposta, entendemos esta dissertação como um Estudo de Caso, como detalharemos melhor adiante.

Os parâmetros de Shifman também atuaram de forma a indicar o tipo de viralização que trataremos aqui. Nesse sentido, nossa imagem fotográfica viral não é uma imagem proveniente de campanhas publicitárias ou que utilizam disparos em massa para atingir um grande número de visualização e compartilhamento, por exemplo. Ao levarmos em consideração o caráter espontâneo do fenômeno da viralização de fotografias, buscamos nos certificar que tal fenômeno não foi planejado, já que, como sabemos, veículos de comunicação estão familiarizados a múltiplas estratégias de produção de conteúdo especificamente pensados para

aumentar o engajamento dos seus leitores. O tema do artigo *Does Social Media Matter For Post Typology? Impact of post content on Facebook and Instagram metrics* é um bom exemplo de como a metrificação do engajamento tem sido pauta não só de veículos de comunicação como de empresas de uma forma geral. Segundo Boyd e Ellison (apud LIMONGI, ALMEIDA e SANTOS, 2016, pp. 459-460):

Usually, social media authorize the creation of individual and company/brand profiles which are used as interaction tools. Users can incorporate personal and professional information, upload photos and invite friends, while brands can connect to their consumers and publicize marketing related material (Boyd and Ellison, 2007). After creating profiles to communicate to consumers, companies, and brands incorporate contents such as news, photos, and videos, seeking to raise visitor levels and the metrics.¹⁸

Os autores observam neste artigo as mudanças de engajamento, metrificados a partir das estatísticas de curtidas, compartilhamentos, comentários e adição de novos seguidores, em publicações realizadas em diferentes plataformas, e buscam identificar qual tipo de conteúdo aumenta o engajamento dos usuários. Da mesma maneira que as empresas se interessam pelo engajamento dos usuários das redes sociais, fotógrafos também estão interessados em promover seus trabalhos e aumentar seu número de visitantes, seguidores e as demais métricas de engajamento. Diante deste campo de forças onde atuam empresas e usuários nas redes sociais, e, ainda, sabendo que é nesse contexto em que se pode verificar grande parte dos processos de viralização de conteúdo na *web*, precisamos observar com atenção a adequação do nosso *corpus*, para que possamos trabalhar com imagens que atuam em tal campo de forças, mas que o fazem de maneira não planejada. Assim, a utilização dos parâmetros de Shifman (2014) se mostrou frutífero para nossa pesquisa, já que caracteriza um conteúdo viral na *web* a partir de seu caráter espontâneo.

Partindo dessas definições, nossa principal ferramenta de categorização será a repercussão do próprio fenômeno de viralização das fotografias pela imprensa dita tradicional. Consideramos tal proposta frutífera no sentido de levar em consideração o estado de inversão midiática estabelecida, em que um fenômeno da internet pauta a imprensa profissional e expõe o papel ativo do espectador, que um dia já foi passivo na sociedade chamada por Muniz Sodré

¹⁸ “Normalmente as redes sociais autorizam a criação de perfis individuais e de empresas/marcas que são utilizados como ferramenta de interação. Os usuários podem incorporar informações pessoais e profissionais, fazer upload de fotos e convidar amigos, enquanto as marcas podem se conectar com seus consumidores e divulgar material relacionado ao marketing (Boyd and Ellison, 2007). Após criar perfis de comunicação com consumidores, empresas e marcas incorporam como notícias fotos e vídeos, buscando elevar os níveis de visitantes e as métricas (...).” (BOYD E ELLISON apud LIMONGI, ALMEIDA e SANTOS, 2016, pp. 459-460, tradução nossa).

de “sociedade midiática” (2002, p. 41). No decorrer da pesquisa, ainda incluímos outros parâmetros que serviram, por um lado, como uma forma de refinar ainda mais a nossa seleção, e, por outro, agregar outras questões que se mostraram importantes para entender o fenômeno que estudamos. Nesse sentido, incluímos o interesse de trabalhar com imagens que nos apontem para um determinado conflito ou mesmo que agenciem conflitos e gerem problematizações, como no caso da fotografia realizada por Lucas Landau (figura 5) que, apesar de não nos mostrar um conflito diretamente, aponta-nos para problematizações de ordens sociais e físicas. Além disso, optamos, ainda, em trabalhar com imagens que nos trouxessem um *embrião narrativo*¹⁹, objetivando a observação de processos de afecções acionados pelas fotografias que mobilizam reações em massa.

Um outro importante parâmetro, e que só tivemos a compreensão necessária para formulá-lo a partir do avanço deste estudo e do aprofundamento de nosso conhecimento sobre a teoria warburguiana, foi que só é possível sustentar a nossa hipótese, de que engramas culturais sobreviventes como o *Pathosformel* podem estar inseridos em imagens que viralizam na internet, a partir de um corpo que se apresenta como uma mídia dessa transmissão. O *Páthos*²⁰ estudado por Warburg é sempre no gesto e nos corpos em movimento. Sendo assim, percebemos que só poderíamos trabalhar com fotografias que tivessem um corpo como principal objeto expressivo na imagem que viralizou.

Para anteceder a volta ao pensamento de Aby Warburg, que se dará em nossas análises, examinaremos o ato fundamental da viralização de qualquer imagem, que é o ato de se compartilhá-la na *web*. Tomamos este ato como experiência vivida e que, nesta pesquisa, pode designar desde algo presente na simples interação de um ser vivo com o meio que o cerca, até as experiências que podem assumir um caráter mais elevado, em que são elencadas experiências (e imagens) passadas que nos guiam em direção a um desfecho satisfatório, como nas experiências estéticas trabalhadas por Dewey (1934, pp. 109-143). Sendo assim, ao elencarmos tais engramas da memória (pessoal e coletiva), entramos no pensamento warburguiano como se entrássemos em um outro universo, o das *Sobrevivências*, em que o tempo histórico é deixado de lado e o desaparecimento não necessariamente quer dizer o fim.

A essa altura, gostaríamos de fazer algumas observações sob o ponto de vista estrutural deste percurso metodológico, em relação aos modelos de pesquisa no campo da comunicação. Verificamos que o presente estudo trata de uma inquirição empírica, de caráter qualitativo e,

¹⁹ Nesta dissertação utilizamos o termo *embrião narrativo* tal qual a autora Buitoni (2011, p. 58), porém, considerando as consonâncias com os apontamentos de outros autores como Antônio Fatorelli (2013) e Henri Bergson (1990).

²⁰ Segundo Didi-Huberman (2013, p. 134) a palavra “páthos” indica afeto, pulsão ou conflito.

ainda, que pesquisas cuja inquirição é do tipo “como” e “por que?” são frequentemente adequadas para o uso do método de Estudo de Caso (YIN, 2001, p. 32).

Segundo o sociólogo norte-americano Robert K. Yin, autor de diversos estudos sobre o Estudo de Caso e pesquisas de caráter qualitativo, o Estudo de Caso trata-se de uma pesquisa que parte de uma inquirição empírica para investigar “um fenômeno contemporâneo, dentro de um contexto de vida real, quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde múltiplas fontes de evidência são utilizadas” (ibidem., p. 324). Tal afirmação nos parece indicar que nosso estudo pode ser frutífero ao utilizarmos tal método.

Sobre os tipos de Estudo de Caso, Brune, Herman e Schoutheete (1991, pp. 224-225) nos dizem que algumas pesquisas tem a intenção de realizar uma “(...) exploração e tentam descobrir problemáticas novas, renovar perspectivas existentes ou sugerir hipóteses fecundas, preparando assim o caminho para pesquisas ulteriores”. Essa citação corrobora com uma das intenções que indicamos no tópico da introdução deste trabalho, onde demonstramos a nossa vontade não de buscar respostas concretas e herméticas, mas de apontar e explorar novos caminhos.

Para pensar em um esquema preliminar do nosso Estudo de Caso, utilizaremos a divisão de Nisbet e Watt (apud LUDKE e ANDRÉ, 1978) em que elencam três partes essenciais para uma pesquisa que deseja utilizar o Estudo de Caso como metodologia. A primeira parte é a etapa exploratória, nela partiremos de uma revisão bibliográfica sobre a vida e obra de Aby Warburg com o objetivo de, como foi dito anteriormente, estabelecer os pontos de aderência e com eles entender melhor a mobilização de afetos presentes no fenômeno que nos propomos a analisar. A segunda parte é a do levantamento e coleta de dados, nela, examinaremos o contexto midiático digital em que se dá a viralização de fotografias e elencaremos as imagens que constituirão nosso *corpus*. Entendemos que esta etapa é uma boa oportunidade de pensar a fotografia digital contemporânea em suas múltiplas modalidades e os novos estatutos da imagem através do recorte proposto.

A terceira e última parte é a de análises e conclusões, nela, analisaremos as fotografias coletadas na etapa anterior, à luz da *Ciência Sem Nome* de Aby Warburg, através do qual identificaremos a possível existência de um *Pathosformel* acionado pelas imagens que trabalharemos aqui, para em seguida compararmos às imagens dos painéis do *Atlas Mnemosyne* (2010), elaborado por Warburg. Essa comparação localizará nossas fotografias em uma verdadeira constelação de outras imagens da tradição iconográfica explorada pelo autor. Ao interligar tais imagens de tempos antigos e suas formas persistentes na memória, estaremos, então, junto com Warburg (hipoteticamente), interligando imagens que o tempo separou, e que,

de alguma forma, sobreviveram em um estado de fórmulas patéticas no patrimônio visual hereditário da cultura ocidental.

Ainda dando sequência à última etapa, montaremos um painel para cada fotografia elencada para compor o nosso *corpus*, tal qual os painéis do *Atlas Mnemosyne* (2010), utilizando as fotografias virais analisadas, imagens da iconografia do antigo, explorada pelo autor nos painéis, e fotografias de épocas outras que reforcem a aderência das nossas imagens a cada *Pathosformel* identificado. Nesta última etapa, verificaremos os desdobramentos obtidos a partir de nossa pesquisa e que se mostraram profícuos na busca por elucidar a questão-problema que norteia este estudo. Ademais, indicaremos, como dito anteriormente, os pontos que se mostrem frutíferos para os estudos vindouros.

3 OS PERCURSOS METODOLÓGICOS E O LEGADO DA ICONOLOGIA EXPLORADA POR ABY WARBURG NA CONTEMPORANEIDADE

3.1 A trajetória de Aby Warburg

Antes de adentrarmos nos conceitos warburguanos, propriamente ditos, gostaríamos de falar um pouco mais sobre sua história e em como seus trajetos e dramas pessoais refletiram em sua obra. A exemplo de outros teóricos que fizeram de suas pesquisas um tipo de espelho de sua própria vida, a teoria warburguiana, particularmente, teve desdobramentos muito significativos na trajetória de seu pensamento. Muitas vezes esses eventos marcantes mostraram-se até como parte fundamental de um processo de elaboração pessoal e intelectual do historiador de arte alemão. Nos dias de hoje, seu pensamento, que tem renovado sua força de tempos em tempos, acabou por se tornar ele mesmo um portador dinâmico das *Sobrevivências*, tão trabalhadas pelo autor. Dito de outra forma, vemos que o pensamento warburguiano continua retornando aos estudos de diversos campos teóricos de forma quase fantasmática, sendo essa uma associação mais ou menos frequente nos estudos que se propõem a retomar seus conceitos.

Para darmos início a nossas articulações sobre sua teoria, gostaríamos de elencar alguns fatos que consideramos importantes na trajetória de Warburg: o projeto que deu origem à sua biblioteca em Hamburgo, que se inicia ainda em 1886, e que, aos poucos, se institucionaliza como a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW); sua tese de doutorado sobre a presença do antigo na Primavera de Botticelli em 1891; sua visita aos índios Pueblos da América do Norte em 1895; e seu colapso nervoso em 1918, que resulta numa temporada de quase seis anos em várias clínicas psiquiátricas, sendo a maior parte do seu tratamento realizado na clínica Bellevue (curiosamente a mesma clínica em que Friedrich Nietzsche havia se internado cerca de trinta anos antes), situada em Kreuzlingen, Suíça, e dirigida por Ludwig Binswanger, um discípulo de Sigmund Freud. Estes fatos marcantes podem nos dar uma ideia da singularidade da vida e da obra do historiador de arte alemão, que despertou o nosso fascínio bem como o de importantes autores dos estudos das imagens na contemporaneidade, como é o caso do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2013a, 2013b, 2013c), sendo ele um grande comentador do pensamento warburguiano e um dos autores mais recorrentes em nossas pesquisas.

Com apenas 13 anos de idade, Warburg abdicou de sua rica herança como primogênito em nome do seu irmão Max. No entanto, Warburg impôs a condição de que, ao longo da vida,

pudesse adquirir quantos livros precisasse para a criação de uma biblioteca. Assim, o teórico deu seu primeiro passo em direção ao que viria a ser o Instituto Warburg, hoje localizado na Inglaterra. A *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW), quando ainda situada em Hamburgo, tornou-se gradativamente uma instituição contendo um acervo de sessenta e cinco mil volumes sobre o tema que se chamou de *Ciência da Cultura*.

Entender a disposição e a estruturação da biblioteca warburguiana nos ofereceu um bom ponto de partida para começar a entender seus conceitos. Numa biografia incompleta escrita por volta de 1943, o historiador de arte austríaco, assistente de Warburg e grande frequentador da biblioteca, Fritz Saxl, apresenta uma descrição detalhada da KBW. Segundo Salx (2018, p. 246), na biblioteca em formato elíptico e com sessões claramente articuladas:

Os livros eram dispostos em quatro pavimentos. O primeiro começava com obras sobre problemas gerais da expressão e a natureza dos símbolos; depois se passava a antropologia e à religião, e então a história da filosofia e à história da ciência. O segundo pavimento continha os volumes sobre a expressão artística, sobre sua teoria e sobre sua história. O terceiro era dedicado a linguagem e a literatura, e, enfim, o quarto, às formas sociais da vida humana: história, direito, folclore e assim por diante.

Salx também comenta a naturalidade e a fluidez com que se pode observar as conexões entre as sessões da biblioteca, Warburg trabalhou arduamente durante anos para entender “as expressões espirituais, sua natureza, sua história e sua conexão recíproca” (SALX, 2018, p. 246) e tal processo deu vida a uma biblioteca pulsante e viva, com infinitas conexões entre suas sessões e que, pensando em Warburg, mais parecia um ponto de partida que um ponto de chegada de uma longa vida de estudos eruditos.

A epistemologia warburguiana vista na disposição da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* é o símbolo maior de seu pensamento e ainda abriga o seu *Atlas Mnemosyne* (2010), uma obra que consiste em uma série de painéis temáticos, cobertos com um tecido de cor preta, onde pode se ver um conjunto de cerca de mil imagens, entre fotografias, reproduções fotográficas de obras de arte, recortes de jornais, selos, etc., e que Warburg deixou incompleta. A saber, vale nos questionarmos se o Atlas realmente teria um fim: “inacabado por ser inacabável” (SCARSO, 2006, não paginado).

Mnemosyne, segundo a *Teogonia de Hesíodo* (apud TORRANO, 1990, p. 65), é a representação divina da memória. Não por acaso, é a ela que Warburg dedica sua biblioteca, que apresentava a palavra Mnemosyne em sua fachada, além do seu *Atlas Mnemosyne* (2010). Segundo a cultura grega, Mnemosyne é filha de Gaia (Terra) e Urano (Céu) e é a quinta esposa de Zeus. É ela quem dá a vida às palavras cantadas (Musas), que controlam a memória, em

termos psicológicos, inclusive, as reaparições de algo passado e seu oposto semelhante, o esquecimento. No poema com cerca de 1000 versos escritos entre os séculos VIII e VII antes de Cristo, Hesíodo narra a origem do mundo, dos deuses gregos e suas relações com os homens que dão origem aos heróis. Ainda segundo o estudo realizado por Jaa Torrano (1992, pp. 57-79) a temporalidade contida nos versos do poeta explicita a noção não linear-sucessiva do tempo. Não existia, por exemplo, uma linha do tempo como entende a nossa cronologia histórica, um espaço-tempo a que Mnemosyne aderiu ao nascer. Não existiu um antes e um depois ao nascimento de Zeus, Mnemosyne e todas as divindades da cultura grega. A memória pode ser o presente, o passado e o futuro, manifestado nas palavras cantadas de suas filhas Musas, essas palavras, segundo o poema de Hesíodo, são a própria manifestação da forma e da linguagem da deusa Mnemosyne.

Essa noção de tempo não cronológica, mas que segue correntezas energéticas em uma esfera que não conhece presente, passado e futuro, senão suas próprias criações e manifestações, é um ponto de partida para entender o conceito que fundamenta o *Atlas Mnemosyne* (2010) de Warburg, o *Pathosformel*. Tal conceito será abordado com profundidade em um tópico específico mais adiante, por hora, ficaremos apenas com essas noções aqui delineadas sobre as ligações entre o pensamento de Warburg e o título escolhido, tanto para sua biblioteca quanto para o seu *Atlas* de fórmulas patéticas.

Continuando com nossa proposta de ressaltar alguns dos episódios que apontamos como importantes na vida e obra de Aby Warburg, e, ainda, como um caminho inicial para nos aprofundarmos em sua *Ciência Sem Nome*, consideramos importante mencionar a sua tese de doutorado sobre as obras *O Nascimento da Vênus* e *A Primavera de Botticelli*, em 1889. O período em que Warburg produziu tal tese contou com uma marcante temporada de estudos em Florença, na Itália. Segundo Agamben (2009, p. 132), Warburg elabora em sua tese que “toda tentativa para compreender o espírito de um pintor da renascença era fútil se o problema fosse encarado apenas do ponto de vista formal”, logo, era preciso estabelecer novas ferramentas de análises que possibilitassem entender para além das tradições estéticas exploradas até ali. Assim, Warburg recorre à noção de *Sobrevivência* (*Nachleben*), um importante conceito que o autor formulará a partir dos estudos de Jacob Burckhardt²¹ sobre a história da cultura. Dessa

²¹Jacob Burckhardt (1818 - 1897) foi um historiador da arte suíço que se dedicou aos estudos da história da arte e história da cultura. O trabalho do pesquisador, notadamente, influencia o pensamento warburguiano que chega a publicar, em 1902, um escrito intitulado *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*, no qual afirma claramente, no prefácio, que aquele estudo seria uma continuação à obra de Burckhardt sobre o “retrato na pintura”, como nos conta o autor Cassio Fernandes, no texto *Sobre Uma Conferência Autobiográfica de Aby Warburg* (2018, p. 25).

forma, ressaltamos que são as análises realizadas por Warburg sobre a persistência de formas antigas nas obras de Botticelli, que o leva a uma expedição à América do Norte.

Nesta expedição, Warburg pôde verificar pessoalmente - além de produzir uma série de fotografias - formas e gestualidades que, pertencentes a um patrimônio hereditário da memória humana, se faziam presentes tanto no Ritual da Serpente dos povos Pueblo e Navajo, nativos do Novo México, quanto no relevo de Laocoonte - redescoberto na Itália no início do século XVI - e seu perpétuo suplício frente às serpentes das profundezas. Essa expedição etnográfica se mostrou tão frutífera para os estudos do historiador da arte, que cerca de trinta anos depois foi o tema escolhido por Warburg em uma palestra sobre o ritual da serpente dos índios Pueblo e Navajo do Novo México em 1923, no sanatório Ludwig Binswanger em Kreuzlingen. Nesse período, Warburg comenta que pode intuir que as obras de arte constituem um instrumento de uma cultura mágico-primitiva (2018, pp. 42-43). Tal intuição leva o historiador da arte a dar continuidade à sua abordagem, que tomava as imagens artísticas não como um fim em si mesmas, mas em consonâncias com toda a iconografia humana. Esse entendimento sobre Warburg corrobora com o autor Giorgio Agamben (apud LISSOVSKY, 2014, p. 311), que nos diz que: “seria fundamental compreender que, em Warburg, a iconografia nunca fora um fim em si mesma e seu objetivo era similar ao que Karl Kraus atribuiu ao artista: ‘transforma uma solução em um enigma’”.

Por fim, não poderíamos deixar de falar um pouco mais sobre o período em que Warburg esteve internado após um colapso nervoso. Ernest Cassirer descreve esse momento da vida do alemão a partir do relato de um encontro acontecido nessa época: “Na primeira conversa que tive com Warburg ele notou que os demônios, cuja influência na história da humanidade ele tinha tentado explorar, acabaram por vingar-se, apoderando-se dele²²” (2018, p. 292).

É sabido que Aby Warburg tinha o que ele próprio se referia como uma “vida interior barulhenta” (2018, p. 285), porém, alguns autores se dividem sobre a personalidade de Warburg e seu comportamento social, sobretudo na época de seu tratamento. O autor Edgar Wind (2018, pp. 281-300), em uma resenha intitulada *Uma Recente Biografia de Warburg*, faz duras críticas à biografia escrita por E.H. Gombrich, *Aby Warburg: Uma Biografia Intelectual* (1970). Wind acusa Gombrich de omitir a produção de Warburg datada do período (que somam mais de 60 manuscritos) em que esteve em tratamento psiquiátrico, por achar por demais confusa e frequentemente poluída com a trajetória da doença psíquica enfrentada por Warburg. Além disso, Gombrich dá a entender que Warburg seria um sujeito introvertido e mal-humorado,

²²Do discurso de Cassirer no funeral de Warburg em *Aby M. Warburg zum gedächtnis* (impressão privada, Barmstadt, 1929).

assombrado pelos labirintos teóricos que havia criado. Já Wind (2018, p. 285) nos conta, em uma crítica direta a Gombrich, que:

Warburg não foi um introvertido mal humorado, mas um cidadão do mundo, no qual, consciente de ter sido favorecido pela riqueza intelectual e econômica, cumpria seu papel com expansivo entusiasmo, e com esplêndido senso de humor, sem esquecer uma dose substancial de vaidade pessoal que sempre marcou seu comportamento.

A crítica de Edgar Wind às omissões de Gombrich nos parecem pertinentes e também são apontadas por George Didi-Huberman (2013, p. 78), que, por sua vez, classifica como “sub-reptícia” as distorções que Gombrich aplica a importantes conceitos warburguanos. É sabido que Warburg passou por uma crise aguda no referido período, mas sem jamais se desligar totalmente de suas pesquisas, como vimos ao lembrarmos da palestra ministrada por Warburg ainda no *Sanatório Bellevue*, em 21 de abril de 1923.

Já em 1927, depois de quase seis anos longe de sua biblioteca, Warburg ministra uma emblemática conferência autobiográfica na sua KBW, com um caráter que mistura a intenção de demonstrar que havia obtido êxito em seu tratamento, e um agradecimento para aqueles que viabilizaram técnica, teórica e economicamente seu instituto nos anos em que tinha se recolhido na clínica. Esta conferência marca um período de expansão de seu Instituto, que passa a utilizar um espaço físico ainda maior, com a aquisição de importantes coleções bibliográficas indicadas pelo historiador da arte.

Até o fim da sua vida, Warburg dedicou-se intensamente à gestão da sua biblioteca e ao Instituto, que agora carregava seu nome, além, é claro, ao seu profundo interesse no desenvolvimento do seu *Atlas Mnemosyne* (2010). Abraham Moritz Warburg morreu de ataque cardíaco em outubro de 1929 (aos 60 anos), na mesma cidade onde nasceu.

3.2 A Ciência Sem Nome: o tempo histórico e a sobrevivência das imagens

Na busca por apreender os principais conceitos de Aby Warburg, pudemos contar, inicialmente, com duas publicações que se ocuparam de editar textos originais, manuscritos e transcrições de palestras de Warburg, em português: *Histórias de Fantasma Para Gente Grande* (2015) e *A Presença do Antigo: Escritos Inéditos - Vol 1*. Essas compilações, que também reúnem resenhas e transcrições de discursos de importantes autores da área, como Edgar Wind (1900 - 1971) e Erwin Panofsky (1892 - 1968), tornaram os conceitos de Warburg

mais concretos para nós que buscamos em sua teoria um método de leitura de fotografias. Melhor do que isso, tais textos nos ofereceram caminhos para apreender seus conceitos.

Estar diante da teoria warburguiana, no primeiro momento, pareceu-nos algo fugidio. O autor não chegou a publicar nenhum livro em vida. Seus principais conceitos estão diluídos em anotações, que o autor realizava sistematicamente (e com certo grau de obsessão, devemos dizer), e alguns escritos publicados em vida, como sua tese sobre Botticelli, além de textos bases de conferências e palestras, sendo a maior parte deste material ainda inédita. No entanto, pudemos contar também com autores que têm em Warburg, segundo Lisovsky (2014, p. 306), um precursor de suas próprias teorias, como o filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman e o filósofo Giorgio Agamben.

O historiador da arte alemão não nos dá conceitos fechados, ao invés disso, ele nos dá ferramentas de compreensão acerca de suas conclusões. A saber, o pensamento warburguiano é marcado pela interdisciplinaridade e, com ela, o autor tenta alargar conceitos, diluir fronteiras teóricas e repensar o método histórico para além de uma iconografia cronológica e causal, marca de nossa cultura ocidental. Dessa forma, os conceitos warburguanos se misturam em uma obra fragmentada e de difícil organização.

A disciplina criada por Warburg, a qual pretendemos utilizar para construir nossas ferramentas de análise, será tratada aqui tal qual Agamben (2012, p. 132) como *Ciência Sem Nome*. A nossa proposta de usar tal teoria warburguiana, em direção à nossa questão-problema - que a essa altura já elaboramos como: entender os engramas imagéticos hereditários envolvidos no fenômeno da viralização de fotografias na contemporaneidade, fazendo com que essas mobilizem afetos coletivamente - parte de uma noção fundamental na teoria warburguiana; sua teoria tem em seus alicerces o desejo de compreender o que está em jogo para nós e, até, o que está em jogo para civilização ocidental, quando é possível identificar um significativo aumento no fluxo de imagens entre regiões distintas do mundo?

Sobre tal questionamento, podemos lembrar o trecho que conclui uma conferência ministrada por Warburg em 1912, intitulada: *Arte Italiana e Astrologia no Palazzo Schifanoia em Ferrara* (2015, p. 128): “É com essa vontade de restituir a Antiguidade que o ‘bom europeu’ começa sua luta pelo Iluminismo naquela época da perambulação internacional de imagens, que nós - com excessivo misticismo - chamamos de ‘Renascimento’”. A importância da troca de imagens mencionadas pelo autor aqui, bem como as que já havíamos pontuado anteriormente, é um ponto de intersecção inicial entre a nossa questão problema e a teoria warburguiana. Sendo assim, partimos desse mesmo contexto de troca de imagens que tanto

inquietou Warburg, para nos inquietarmos agora, numa era que Lissovsky (2014, p. 321) descreve como:

[...] uma nova era global de migração das imagens [...] onde a tecnologia e os meios digitais propiciaram uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento e distribuição. Elevaram ao infinito as possibilidades de apropriação, hibridação e transformação das imagens produzidas hoje e, junto com elas, de todas aquelas produzidas outrora.

Em um outro trecho da mesma conferência, Warburg (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 34)²³ nos explica que:

Até aqui, a insuficiência das categorias universais para pensar a evolução impediu a história da arte de pôr seus materiais à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”, a qual, de resto, ainda está por ser escrita. Nossa jovem disciplina [...] tateia em meio a esquematismos da história política e teorias sobre gênio, à procura de sua própria teoria da evolução.

As categorias insatisfatórias a que se refere Warburg, no nosso entendimento, referem-se principalmente a um mau uso da teoria da evolução Darwiniana. Didi-Huberman (2014, p. 55) nos explica que a “ideia de que nessa lei os mais fortes sobrevivem aos outros e se multiplicam, possa consentir ao mundo histórico ou cultural é de Spencer e não de Darwin”. Assim, não poderia existir uma forma ou uma imagem, sendo artística ou não, que se sobressairia em função de uma concorrente. Dito de outra forma, não seria possível que um certo estilo das artes plásticas desse lugar a um outro melhor, ou mais forte, digamos assim. A disciplina de Warburg sem dúvida tinha a intenção de quebrar com essa tendência do final do século XIX de “darwinizar” outras áreas do conhecimento.

Outro ponto que gostaríamos de destacar nessa fala do historiador da arte alemão é a sua inquietante insatisfação à abordagem estetizante e que se ocupava em descrever figurativamente as obras em termos de beleza e contexto. No trecho, Warburg sinaliza a expansão de uma história da arte que se fundamentasse não só na estética artística em voga até então, mas em uma que abrangesse as imagens como um todo, a história da arte assim se estenderia a um estágio de *Ciência da Cultura*.

Ainda sobre o trecho destacado da conferência de 1912, podemos formular o questionamento: o que nos revela o desejo de Warburg (2014, p. 34) de pôr os materiais da história da arte à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”? A teoria

²³O trecho também aparece em *História de Fantomas Para Gente Grande* (2015, p. 127), porém, utilizamos a versão traduzida por Vera Ribeiro, por achar mais completa e em sintonia com o que gostaríamos de pontuar a respeito da *Ciência Sem Nome*.

warburguiana também é marcada por uma crítica à noção de tempo histórico. Para nos guiarmos sobre tal crítica, achamos profícuo retornarmos ao poema de Hesíodo sobre as origens dos deuses da cultura clássica grega e o estudo realizado por Jaa Torrano (1995, p. 70):

As Musas não nascem antes nem depois de Zeus nem sequer simultaneamente com Zeus. Para que se desse uma dessas três possibilidades seria necessário que houvesse um tempo absoluto, preexistente por si mesmo, cujo decurso homogêneo e incondicionado fosse pontilhado por acontecimentos que não pudessem afetá-lo, quaisquer que fossem as naturezas desses acontecimentos. Somente esse tempo absoluto e preexistente poderia estabelecer entre o nascimento das Musas e o de Zeus uma relação de anterioridade, posterioridade ou simultaneidade; mas essa noção de tempo como pura extensão e quantificabilidade absolutas é uma representação elaborada por nossa cultura moderna e exclusivamente nossa, não há isso em Hesíodo nem em nenhuma parte a não ser em nossas convicções culturais.

Warburg estava profundamente ciente desta atemporalidade histórica da cultura grega na antiguidade. Não por acaso, tinha homenageado a quinta esposa de Zeus, que dá origem às Musas, a deusa Mnemosyne. Logo, o autor propõe um saber que relaciona imagens num tempo complexo. Nesse sentido, formas primitivas das expressões humanas se manifestam como um sintoma (admitindo uma psique da história), daí a ideia warburguiana de psicologia histórica das expressões, que seria o inconsciente da história, o inconsciente do próprio tempo. Desta forma, Warburg se opunha a qualquer noção positivista da história: “podemos entender que o tempo das imagens é o tempo psíquico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 248).

As formas persistentes da iconografia warburguiana operam em um tempo complexo; são transmitidas; aparecem e desaparecem; findam, se transformam e ressurgem num outro ponto da história, sem que exista uma explicação determinista para essas movimentações, a que chamou de *Sobrevivência* (*Nachleben*). A saber, as imagens são esse lugar de tempo complexo, o “tempo da imagem não é o tempo da história em geral” (ibidem, p. 34). Acreditamos que a fotografia, por consequência, é o tempo complexo por excelência, no sentido warburguiano aqui delineado. Como nos diz o autor François Soulages (2010), fotografia é problema, é vestígio(s), um simulacro que pretende a todo instante se confundir com a da realidade. Diante de uma fotografia, estamos diante de trajetórias: histórica, antropológica, psicológica e filosófica (ibidem, p. 34). Nesse mesmo sentido, Walter Benjamin (2006, p. 504) formula que:

Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. (sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.). Em outras palavras: a Imagem é dialética em suspensão. (Bild ist die Dialektik im Stillstand).

É possível perceber o uso frequente de termos médicos nas descrições das teorias de Aby Warburg, e tal uso se estende também para os autores que discutem sua obra. Naturalmente, isso nos indica a aproximação da teoria warburguiana com a teoria da psicanálise freudiana. A saber, os autores eram contemporâneos e falavam o mesmo idioma. Didi-Huberman (2013, p. 248) argumenta nesse sentido ao nos dizer que “os temas da sobrevivência são, eletivamente, os das grandes potências psíquicas: representações patéticas, dinemogramas do desejo, alegorias morais, imagens de luto, símbolos astrológicos etc.”. Em seguida nos diz que os campos da *Sobrevivência* “são os do estilo, do gesto e do símbolo como vetores de trocas entre lugares e tempos heterogêneos” e, por fim, o autor francês ressalta que os “processos da sobrevivência só podem ser compreendidos a partir de sua conaturalidade com processos psíquicos nos quais se manifestam a atualidade do primitivo” (ibidem).

Aqui, uma vez mais, pudemos verificar a aderência de nossa pesquisa à *Ciência Sem Nome* de Aby Warburg. Nossa problemática acerca do fenômeno da viralização de fotografias parece sugerir justamente esse fluxo de trocas simbólicas entre lugares e tempos distintos, ou melhor, as fotografias que viralizam na internet, seriam então vetores desses símbolos e gestos sobreviventes, e para entendê-las melhor, acreditamos que é preciso considerar a dimensão psicológica das imagens a que se referia Warburg. Em tempo, as *Sobrevivências* warburguianas busca a temporalidade do sintoma, no sentido freudiano do termo, aplicado às imagens.

A essa altura da revisão teórica da *Ciência Sem Nome*, gostaríamos de esclarecer que esta pesquisa não busca discutir os conceitos que influenciaram ou deram origem às formulações do historiador da arte alemão. Ao invés disso, abordaremos alguns pilares que consideramos fundamentais para entender a dinâmica do pensamento warburguiano, no sentido de nos instrumentalizar a partir das consonâncias com outras teorias. Esse foi o caso acima comentado, sobre a relação entre o vocabulário do autor e as do campo da psicologia, mais precisamente da psicanálise, e será mais adiante no tópico onde exploramos com profundidade o conceito warburguiano do *Pathosformel*, mais precisamente na parte onde comentaremos as suas relações com a *Teoria dos Arquétipos* de Jung. Gostaríamos, ainda, e com certo atraso, de esclarecer que aqui não nos interessou discutir as propostas metodológicas e expansões teóricas do autor numa perspectiva de dentro da histórica da arte, enquanto campo teórico. Warburg, como já dissemos, tem sua teoria redescoberta, ou revista, de tempos em tempos. Alguns autores que deram continuidade à *Ciência Sem Nome* e que trabalharam sob a aura de herdeiros do legado do autor alemão, como Ernst Gombrich e Erwin Panofsky, são acusados de mau uso, ou

mesmo de transformar o modelo warburgiano das *Sobrevivências*, como nos aponta Didi-Huberman (2013, pp. 75-93).

Nachleben, como destacamos, é um conceito chave para apreensão da *Ciência Sem Nome*. Vimos que os engramas sobreviventes warburgianos não estão na linha do tempo histórico admitido em nossa cultura. Eles vagueiam de forma quase fantasmática no tempo histórico. Agora, gostaríamos de exemplificar de forma mais concreta o tipo de abordagem que deu origem à *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* e à *Ciência Sem Nome*.

Aproveitando o gancho deixado pela já referenciada palestra ministrada por Warburg em 1912, a *Arte Italiana e Astrologia Internacional no Palazzo Schifanoia de Ferrara*, gostaríamos de descrever mais detalhadamente o tema de tal palestra, com a intenção de tornar o método contido na *Ciência Sem Nome* um pouco mais palpável. Em sua apresentação, Warburg demonstra o que entende como uma confirmação de sua hipótese da transmissão ao *Renascimento* italiano de uma tradição iconográfica grega antiga, através da mediação indiana e árabe. É importante ressaltar ainda que, nessa oportunidade, o historiador da arte alemão apresentava pela primeira vez, e a um público internacional, o método de leitura de obras de arte desenvolvido por ele.

Os afrescos, objetos da análise de Warburg, eram até então considerados difíceis ou até impossíveis de serem decodificados. Porém, o historiador da arte alemão, por meio de sua proposta metodológica, encontrou em um antigo astrólogo de origem árabe, chamado Abu Ma'shar - morto em 886 d.C. com mais de cem anos de idade, a chave para compreender o que havia, em termos de sobrevivências do antigo, nos afrescos do palácio (Figura 07).

Figura 07 - Fotografia do Salão dos Meses, Palácio Schifanoia.



Autoria: Francesco del Cossa.
Fonte: Ferrara Terra e Acqua²⁴

Na palestra, Warburg refaz a trajetória que deu origem ao que chamou de bíblia da astrologia medieval, o livro *Grande Introdução*, do astrólogo árabe e cujo conteúdo fora sendo transformado e aumentado de acordo com a incorporação da cosmologia imagética de outras culturas, principalmente da cultura indiana. Era essa uma forma de sobrevivência dos deuses pagãos, que passavam por um grande percurso migratório até tocar o território da Península Itálica, marcando a importância da tradição antiga para a formação cultural europeia no limiar do mundo moderno (FERNANDES, 2019, p. 220). Warburg comenta a linha interpretativa construída por ele:

O fato, por si só curioso, de que um astrólogo árabe do século IX pudesse ditar, após 600 anos, o programa a um pintor do *Renascimento* não nos desobriga do dever de entender esse processo como um elemento orgânico do desenvolvimento conjunto da civilização do *Renascimento*. (2018, p. 145)

²⁴Disponível em: <<https://www.ferraraterraacqua.it/en/ferrara/discover-the-area/art-and-culture/museums-and-galleries/museum-of-ancient-art>>. Acesso em: 23 de jul. de 2020.

O chamado *Salão dos Meses* do Palazzo Schifanoia de Ferrara, feito por encomenda à consagração do Bolso D'Este como Duque, possui doze divisões, uma para cada mês do ano e, consequentemente, representado pela figura expressiva de sua constelação, bem como sua orientação na cosmologia grega. Tais afrescos são divididos em três níveis, no segundo, ao qual se concentra o historiador, está a impureza pagã infiltrada na cultura renascentista. No primeiro decanato da regência de áries, no mês de março, o autor identifica a figura de Perseu (Figura 08).

Figura 08 – Detalhe do Afresco do mês de março, Salão dos Meses, Palácio Schifanoia. Cossa (1476-1484)



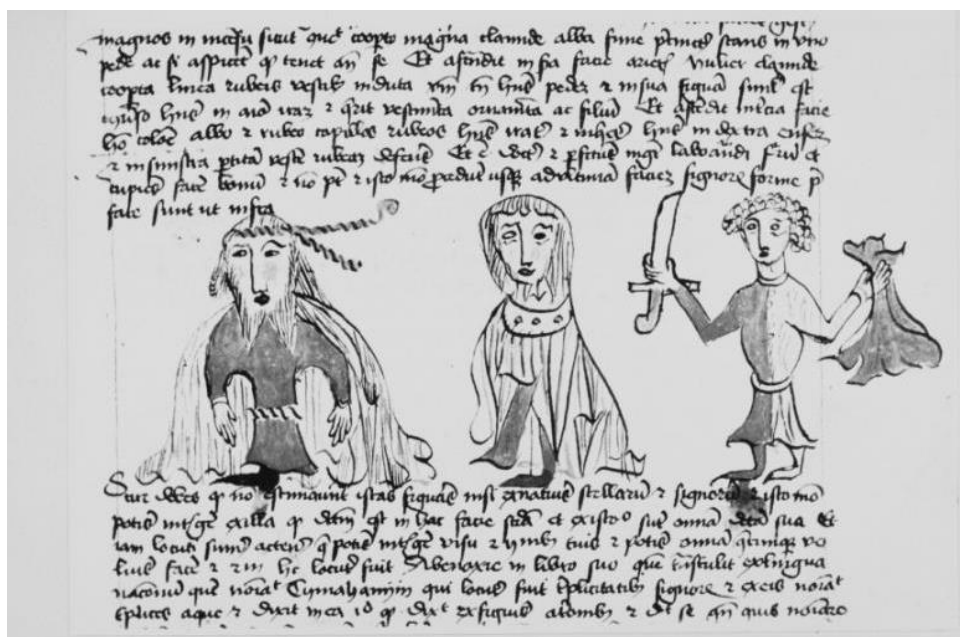
Autoria: Francesco del Cossa
Fonte: Ferrara Terra e Acqua²⁵

A imagem do afresco coincide com uma ilustração encontrada no *Astrolabium Platum in Tabulis* de Johann Emerich e traduzido para o italiano por Pietro d'Albano por volta de 1488, onde mais uma vez a figura de Perseu aparece no primeiro decanato de Áries. Dessa forma, Warburg elenca uma série de documentos e imagens que, ao longo do tempo, tomou a figura de Perseu e o reproduziu através de objetos, gestos e movimentos. Dentre as fontes de Warburg estavam, além da obra *Grande Introdução* de Abu Ma'shar, um escrito anônimo chamado *Picatrix* (século XIII-XV). Neste último, a figura que, segundo Warburg, representava Perseu parecia cumprir exatamente a descrição realizada por Abu Ma'shar. Sobre a figura no *Picatrix* (Figura 09) Warburg (2018, p. 165):

É verdade que dificilmente se presumiria Perseu nessa medonha figura que numa das mãos segura um presunto, ou algo do gênero, e na outra uma espada curvada, embora efetivamente seja ele, visto que no curso dos séculos decaiu a tanto.

²⁵Disponível em: < <https://www.ferraterraeacqua.it/en/ferrara/discover-the-area/art-and-culture/museums-and-galleries/museum-of-ancient-art>>. Acesso em: 23 de jul. de 2020.

Figura 09 - Reprodução da ilustração do manuscrito Picatrix: decanos de Áries.



Autoria: anônima

Fonte: História de Fantasma Para Gente Grande²⁶.

Warburg, acreditamos, ironiza o estranho fato de um dos personagens segurar em uma das mãos uma espada e na outra um objeto que parecia um presunto, quando na verdade, se tratando de Perseu, o objeto que o personagem segurava era a cabeça da Medusa embrulhada em um tecido.

O que fica para nós sobre demonstrações warburguianas aqui comentadas à luz da sua *Ciência Sem Nome* é que só um método cuja fundamentação se dá a partir do conceito de *Sobrevivência* poderia abarcar tais ligações. Abordar a figura presente num afresco da Renascença, a partir da cosmologia grega e através de um astrólogo árabe, parece-nos uma movimentação metodológica indigesta sob qualquer ponto de vista positivista em voga na época. Os objetos warburguianos são mutáveis e, por vezes, como no caso de Perseu, transformados em figuras medonhas, mas capazes de carregar consigo o sintoma que interliga essas imagens de tempos e lugares distintos.

Antes de finalizar o nosso tópico sobre a *Ciência Sem Nome* warburguiana, gostaríamos de ressaltar uma vez mais os principais pontos de aderência entre o pensamento de Aby Warburg e a nossa problemática em relação às fotografias virais. Em pelo menos três pontos, nossa aproximação entre Warburg e os estudos da comunicação podem ser evidenciados: o primeiro é a importância que o autor investe no intercâmbio de imagens entre regiões distintas,

²⁶Disponível no livro *História de Fantasma Para Gente Grande* (2015, p. 318).

como matriz da influência antiga na cultura do *Renascimento* italiano; a segunda se refere a seu conceito de *Sobrevivência*, através do qual admite que uma temporalidade do sintoma das imagens se projeta em uma dimensão inconsciente da história, libertando-nos do tempo histórico em nome de um tempo complexo das imagens; por fim, a sua intenção de diluir as fronteiras da história da arte, enquanto campo teórico, em direção a uma *Ciência da Cultura*.

Dessa forma, vemos como profícua e aplicável tal proposta de abordagem para tratar sobre a nossa questão-problema. Partimos das mesmas premissas warburguanas no sentido de que, para entender o fenômeno da viralização de fotografias, em um momento que as trocas de imagens midiáticas ou não é intensificado a partir de avanços tecnológicos, é preciso admitir tais imagens como portadoras de sintomas e que tais sintomas se relacionam com uma dimensão inconsciente destas imagens. Os engramas culturais que possivelmente sobrevivem em fotografias que viralizam na *web*, como constatamos, inserem as fotografias em um tempo complexo, o tempo do inconsciente das expressões humanas.

Ao longo desta pesquisa, percebemos que as noções de tempo admitidas por Warburg em seu principal conceito, ajuda-nos a justificar o uso da fotografia como *corpus* desta dissertação. O professor e pesquisador Antônio Fatorelli em sua obra intitulada *A Fotografia Contemporânea* (2013), trata justamente desses diferentes tempos presentes na imagem fotográfica. Para Fatorelli, a despeito de toda a noção de instante decisivo de Bresson e da fotografia como um fragmento congelado de tempo, “destituído de espessura” na linha temporal como um ponto geométrico, “um tipo de ausência de grau zero do tempo” (FATORELLI, 2013, p. 41), a imagem fotográfica tem uma duração. Nesse sentido, uma fotografia capturada com a velocidade do obturador em 1/250 (0,004 segundos) abriga um espaço contínuo de tempo até zero: [...] “o instantâneo fotográfico comporta um intervalo, uma duração ainda que breve, no qual se inscrevem múltiplas temporalidades – um passado, um presente e um futuro –, [...]” (FATORELLI, 2013, p. 41). O autor vê facultada à fotografia a observação de um ínfimo espaço temporal, assim, acredito, como Warburg estava interessado em analisar os gestos em seus mínimos intervalos em sua busca dos engramas persistentes em nossas memórias. Assim, a fotografia viral que trabalhamos em nosso *corpus* é antes de tudo um lugar de tempo complexo, e como tal, um lugar onde podemos encontrar justamente as *Sobrevivências*.

Como consequência desta observação sobre as temporalidades warburguanas e o tempo complexo das fotografias segundo o professor Fatorelli, achamos interessante para nossa pesquisa alguns paralelos possíveis entre a noção de presente “que se desdobra em um passado imediato e um futuro iminente” que o autor vai buscar em Bergson (1990, p. 133) e seu conceito

de *Percepção Subjetiva* e, ainda, o conceito de *embrião narrativo*, da autora Buitoni (2011, p. 58). Para a autora:

O conceito de embrião narrativo envolve uma ideia de sequência, de sucessividade: a modificação temporal está implícita em sua percepção. Assim, embrião narrativo é toda forma ou gesto congelados no tempo que permitam imaginar o passado ou o futuro imediato daquela ação.

Voltando ao artigo da pesquisadora Juliana Torezani, intitulado *A Força da Imagem de Crianças em Momento de Conflito* (2016), vemos que a autora nos explica, através do conceito de *embrião narrativo* de Dulcilia Buitoni, a trajetória de algumas imagens em que crianças são representadas em situações de conflito se tornaram “imagens síntese” dos acontecimentos a que retrataram (TOREZANI, 2016, p. 3). Uma das três fotografias elencadas como *corpus* do artigo da professora Torezani é justamente a fotografia da criança sudanesa capturada pelo fotógrafo sul-africano Kevin Carter, apresentada no início desta dissertação. A autora corrobora com Buitoni e vê no *embrião narrativo* trazido por essas imagens um ponto a ser considerado ao observarmos o impacto e as reações dos leitores ao verem estas fotografias, e que, segundo a autora, são retomadas frequentemente sempre que o assunto a que elas se referem é lembrado. Acredito que tais observações de Juliana Torezani e o conceito de *embrião narrativo* de Buitoni serão de grande importância para refinarmos nosso *corpus*.

3.3 Pathosformel

Para delinear um arco que nos guie na apreensão do conceito warburgiano de *Pathosformeln*, ou “fórmulas patéticas”, recapitularemos uma noção trazida pelo autor em sua já mencionada tese - *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* - defendida em 1891. Nela o autor faz uma fecunda observação sobre a obra do pintor renascentista, a de que, para representar figurativamente acessórios em movimento, Botticelli recorria a tradições iconográficas antigas e que, no caso do *Nascimento da Vênus* (BOTTICELLI, 1485)²⁷, eram representados a partir de objetos e partes de corpos animadas pelo vento e pelo próprio movimento em tais pinturas.

Amparando-se em um vasto e heterogêneo conjunto de indícios, dentre estes, poemas antigos, fotografias, reproduções de relevos, gravuras, joias, vasos em cerâmica e até reproduções de imagens presentes em câmaras mortuárias antigas, Warburg consegue refazer o

²⁷ Disponível em: <<https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2021.

caminho que, nestes diferentes suportes, demonstram a sobrevivência de um *Páthos* das formas animadas ao longo do tempo. Ademais, uma das formas de comprovar as formulações warburguanas em sua tese é verificar que os traços onde a maioria dos pintores renascentistas queriam demonstrar a ideia de movimento intenso são alheios ao repertório figurativo possuído pelo primeiro *Renascimento*. Neste tempo, quando o catolicismo possuía amplo controle sobre a vida de todos, a cultura pagã sofreu uma fortíssima tentativa de apagamento, o que culminou, portanto, na importação destes traços a partir de diferentes tradições (SCARSO, 2006, não paginado).

O termo *Pathosformel* foi utilizado pela primeira vez por Warburg em um ensaio de 1905 intitulado *Durer e a Antiguidade Italiana* (2015, pp. 87-99). Em mais uma demonstração de sua metodologia, Warburg analisa um desenho de Durer, intitulado *A Morte de Orpheus* (1494) (Figura 10), que por sua vez copiava uma gravura anônima da escola de Mantegna (Figura 11) e, a partir das duas primeiras, elenca uma série de imagens de diferentes épocas e em diferentes suportes (Figura 12) em que era possível perceber o gesto que sobrevive em forma de *Páthos*.

Figura 10 - Morte de Orpheus.



Fonte: Warburg Banco Comparativo de Imagens²⁸
 Autoria: Albrecht Dürer

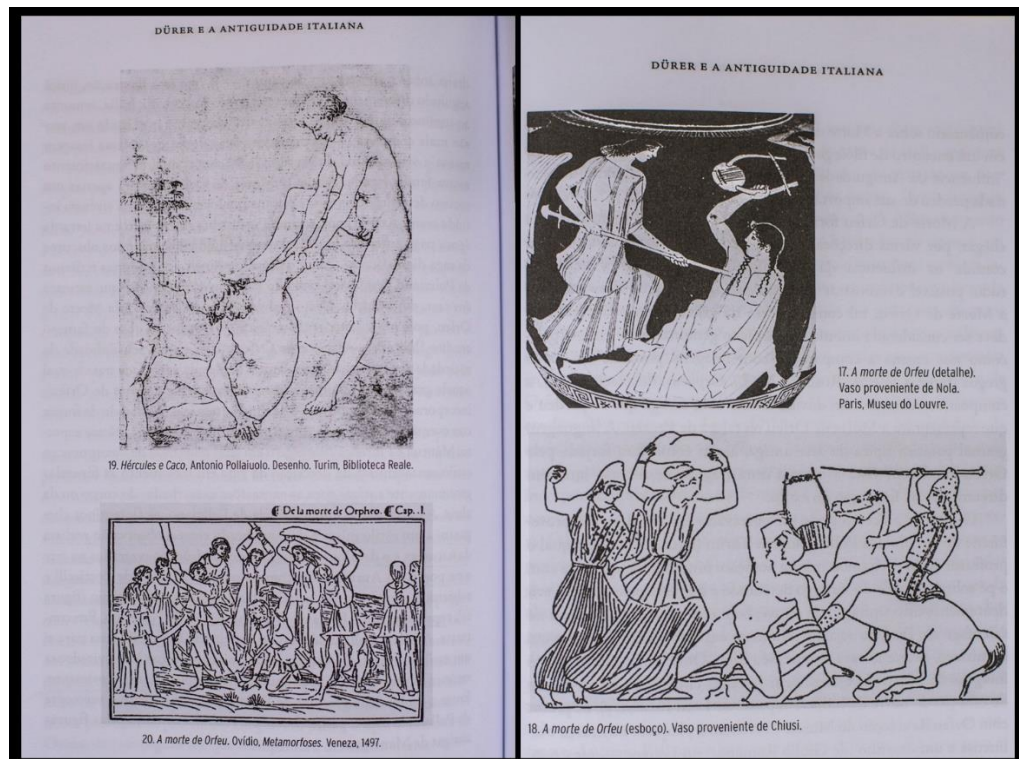
²⁸Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/576>>. Acesso em: 23 de julho de 2020.

Figura 11: Gravura Anônima da Escola de Mantegna



Autoria: Anônima
 Fonte: Warburg Banco Comparativo de Imagens²⁹

Figura 12 - Reproduções das imagens elencadas por Warburg



Fonte: Histórias de Fantasma Para Gente Grande³⁰

²⁹Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/576>>. Acesso em: 23 de julho de 2020.

³⁰ (2015, pp. 88-92).

Dessa forma, vemos que não só os objetos, como na *A Primavera* (BOTTICELLI, 1480)³¹, mas também a representação do gestual se mostrava como vetor de transmissão de um sintoma, de *Sobrevivência*. Esta consequência da mirada warburguiana sobre as obras do *Renascimento* é a base para seu conceito que discutiremos a seguir, pois é a partir da animosidade dos gestos e objetos que as ondas mnêmicas reaparecem na formação estilística deste período. O corpo tem um papel fundamental para o conceito de *Pathosformel*, como desenvolveremos adiante, e nos indica uma ideia de corpo enquanto mídia de transmissão de cultura, como é entendido também no campo de estudos da mimética. Segundo a autora Susan Blackmore, (1999, p. 17). “[...] memes são instruções para realizar comportamentos, armazenadas no cérebro (ou em outros objetos) e passadas adiante por imitação”. Blackmore, partindo das proposições de Dawkins (2007), entende a mimética como o algoritmo da *Teoria da Evolução* aplicada à transmissão de cultura, e, sendo a imitação uma ação do corpo, está ligada a uma forma muito antiga de transmissão, a que tem o nosso próprio corpo mídia.

Acreditamos que Warburg corroborava com este pensamento e fez do corpo e suas expressões representadas em diversos suportes o ponto nodal do conceito de *Sobrevivência*. Como mencionamos anteriormente, os conceitos de Warburg se apresentam de uma forma fragmentada e, muitas vezes, é como se o autor deixasse, ao invés de respostas herméticas, pistas para novos caminhos e perguntas. Sendo assim, optamos por trabalhar inicialmente com um desenvolvimento escrito por Cassirer, e destacado por Didi-Huberman (2013, p. 175), acerca do conceito de *Pathosformel*:

[Warburg] mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressões marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções são não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte em que se manifesta um afeto da natureza, em toda parte revive a imagem que arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, “nascem fórmulas típicas de páthos” que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade. E foi através de toda a história das belas-artes que ele conseguiu esses “estereótipos”, seus conteúdos e suas transformações, sua estática e sua dinâmica.

Dessa forma, entendemos os *Pathosformeln* como a dimensão corpórea das *Sobrevivências* warburguiana e, exercitando o cruzamento entre os pensamentos de Aby Warburg e Richard Dawkins, podemos pensar que, assim como os pintores na *Renascença* recorriam ao repertório da antiguidade quando queriam retratar emoções fortes (dimensão patética do movimento), nós mesmos somos vetores de engramas culturais sobreviventes

³¹ Disponível em: <<https://www.uffizi.it/opere/botticelli-primavera>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2021.

presentes em nossas memórias, quando um certo estímulo nos é apresentado. Ao formular uma definição para *meme*, Dawkins (2006, p. 214) nos indica a relação intrínseca entre memória e mimética:

Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a idéia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de *imitação*. "Mimeme" provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como "gene". Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar mimeme para *meme*. Se servir como consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada com "memória", ou à palavra francesa *même*.

Vimos que Warburg era leitor das obras de Darwin, sobretudo da obra *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (2009), então, vemos como plausível que o autor estivesse familiarizado com as dinâmicas que Dawkins aplicou aos seus estudos sobre transmissão de cultura, validando nosso exercício de costurar alguns pontos entre as duas teorias e, em um nível hipotético, poderíamos pensar ainda que ao vermos estes engramas imagéticos em imagens de outros corpos, nosso próprio corpo responde, acionando nossas memórias sobre uma determinada expressão.

Agora, gostaríamos de fazer uma pequena pausa em nosso arco de apreensão deste conceito warburguiano, para voltar por um momento a nossa problemática acerca das fotografias virais na *web*. Lembramos que a fotografia é arte, enquanto dela se alimenta. Ela está contida no universo de imagens observadas por Cassirer, e na iconografia estudada por Warburg. Já o fenômeno da viralização de fotografias, parece-nos estar isomorficamente atrelado à “comoção orgiástica de massa”, na qual justamente devemos buscar as formas persistentes forjadas em nossas memórias coletivas (WARBURG, 2015, p. 967). Estes engramas sobreviventes são acionados a cada vez que uma expressão da máxima exaltação interior é posta sob o exame dos nossos olhos, seja qual for o suporte ou a mídia. Assim, não é relevante, do ponto de vista da memória coletiva, se a imagem está na tapeçaria flamenga que transmitiu traços culturais ao norte europeu, em papel, ou na tela de um *smartphone*, mas sim o que nessas imagens é convertido em combustível para a sua circulação, ou melhor, para o ato de se compartilhar uma imagem na *web*, a partir de sua leitura.

Ademais, acreditamos que o caminho para entender como uma fotografia mobiliza sensibilidades coletivas na *web* passa pela possível existência de um *Pathosformel* em tais fotografias, ainda que esse atue em conjunto com os atravessamentos teóricos que envolvem o fenômeno da viralização de fotografias e que envolve várias áreas do conhecimento. Ao estabelecermos tais imagens frente ao tempo complexo das *Sobrevivências*, estabelecemos

concomitantemente o que em nós se manifesta em forma de afeto mobilizado, sendo esse possivelmente o motivo pelo qual compartilhamos uma imagem de forma massiva na internet nos dias de hoje. Vemos nessas imagens a corporificação de engramas culturais que, mimetizados, acionam nossas próprias memórias e reagimos a tal acionamento, que na contemporaneidade é convertido em compartilhamentos, comentários, curtidas e opiniões, como veremos melhor na segunda parte desta dissertação.

Para nos ajudar a amadurecer um pouco a concepção warburguiana de *Pathosformel*, gostaríamos de fazer algumas pontuações acerca do isomorfismo entre tal conceito warburguiano e a *Teoria dos Arquétipos* de Carl Jung³². Para tanto, retomaremos dois ensaios em que Warburg discute sua já mencionada expedição às comunidades nativas da região do Novo México (Figura 12), são eles: *Imagens da Região dos índios Pueblos na América do Norte*, de abril de 1923, e *Memórias da Viagem à Região dos Índios Pueblos na América do Norte: fragmentos para uma psicologia do exercício primitivo da arte*³³, em que compila mais dois escritos, um de julho e outro de outubro do mesmo ano.

Os escritos mostram que as elaborações de Warburg sobre a gestualidade patética em suas dimensões primitivas já se afirmavam em 1895. Na expedição Warburg dedicou-se intensamente à análise do ritual da serpente como prática religiosa na cultura dessa região. Interessava-lhe a possibilidade de verificar pessoalmente um enclave de uma “humanidade pagã primitiva” numa sociedade que “converteu a cultura técnica em uma arma de precisão na mão do homem intelectual” (WARBURG, 2015, p. 201).

³²Carl Gustav Jung (1875-1912) foi um psiquiatra suíço fundador da psicologia analítica e cujo conceito de arquétipo costuma ser associado ao conceito warburguiano de *Pathosformel*.

³³ Ambos os textos foram consultados no livro *História de Fantasma para Gente Grande* (2015, pp. 199-255).

Figura 13- Warburg e um Nativo do povo Hopi



Autoria: Anônima

Fonte: Warburg Banco Comparativo de Imagens³⁴

A prática religiosa em volta da figura da serpente nasce, segundo o autor, das impossibilidades do povo frente às dificuldades no abastecimento de água, que historicamente fazem parte do cotidiano daquela região. Longe das ferrovias, os povos dependiam exclusivamente do ciclo das chuvas para manutenção de sua agricultura e caça. Diferentemente da cultura técnica que explica os fenômenos meteorológicos a partir de observações científicas, a cultura entre os nativos lidava com os fenômenos a partir das elaborações simbólicas decorrentes do isomorfismo entre a serpente e o relâmpago. No ritual, cuja serpente é o elemento central, a dança e os conjuntos gestuais (Figura 13) que sugerem controle da serpente, que cobre o corpo como uma espécie de tecido vivo, guardam consigo o desejo de controlar o incontrolável, os raios e com eles a chuva.

³⁴Disponível em:

<<http://warburg.chaaunicamp.com.br/obras/search?Search%5Btype%5D=fast&Search%5Bquery%5D=warburg>>. Acesso em: 23 de julho de 2020.

Figura 14 - Nativo do povo Hopi durante o ritual da serpente.



Autoria: Aby Warburg
Fonte: Instituto Warburg³⁵

A partir destas observações, Warburg (2015, p. 248) pode analisar a figura da serpente em várias culturas e em diferentes épocas:

(...) o simbolismo da serpente deve nos indicar (...) a transformação que vai do simbolismo do corpo e da realidade e que é apanhado com as mãos ao simbolismo do que é apenas pensado. Entre os índios, a serpente é realmente apanhada e apropriada como causa viva, substituindo o relâmpago. Eles a levam a boca, para que assim ocorra uma união real entre a serpente e a pessoa mascarada ou pelo menos pintada com serpentes. Na bíblia, a serpente é a causa de todo o mal e é como tal punida com a expulsão do Paraíso. Apesar disso, ela se insinua novamente em um dos capítulos da própria Bíblia, como um símbolo pagão indestrutível e como divindade terapêutica. (...) Na antiguidade, a serpente igualmente constitui a encarnação do sofrimento humano mais profundo, na morte de Laocoonte.

Warburg (2015, p. 249) entende a relação simbólica da serpente nos rituais desses povos tradicionais como uma “causalidade mitológica” e dentro desta dimensão opera o *Pathosformel* trágico, representado pela serpente em diversas culturas: “A serpente é, justamente, o símbolo internacional para responder à questão elementar” (2015, p. 248). Dessa forma, o autor parte de

³⁵Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/whats-on>>. Acesso em: 23 de julho de 2020.

um *Pathosformel* elementar para comparar imagens de diferentes culturas em diferentes épocas e em sua concepção a-histórica das imagens.

Segundo Carl Jung, para quem a consciência é produto da atividade inconsciente, existe uma dimensão mais antiga e primordial, que não mais está atrelada ao indivíduo em particular, mas a um patrimônio herdado biologicamente por todos, que chamou de *Inconsciente Coletivo*. Nele, segundo o autor, está contido “a inteira herança espiritual da evolução humana, que volta a nascer na estrutura cerebral de cada indivíduo” (JUNG *apud* SCARSO, 2006, não paginado). No entanto, o arquétipo, como Jung nomeou este engrama hereditário, em si, não pode ser visto. Por não ser observável, é possível apenas serem identificadas as imagens dele derivadas. Dessa forma, podemos concluir que Jung parte das imagens, dentro de sua historicidade, em direção ao arquétipo intemporal, enquanto Warburg parte do próprio *Pathosformel*, na direção de imagens dele derivadas em inúmeras épocas. Ademais, o *Pathosformel* é algo sempre visualizável, sendo essa uma característica observada em todo nosso estudo até aqui. Warburg sempre se vale de algo observável como o centro de suas argumentações teóricas.

Assim como o autor Davide Scarso, em seu artigo de 2006 intitulado *Fórmulas e Arquétipos, Aby Warburg e Carl G. Jung*, o autor Didi-Huberman, em seu livro *A Imagem Sobrevivente* (2013), também se dedica a pontuar o erro em comparar a *Teoria dos Arquétipos* junguiana ao *Pathosformel* warburguiano. Mais uma vez em um tom de crítica a Gombrich, Didi-Huberman (2013, p. 78) diz que a “sobrevivência foi atraída para a ideia intemporal de arquétipo, ou para a ideia de ciclos eternos, isso para explicar - com pouco esforço - a mistura de continuidades e variações pelas quais a história das imagens é inevitavelmente marcada”. Ademais, e segundo o próprio Gombrich (*apud* SCARSO, 2006), a quem foi incumbida a tarefa de refazer minuciosamente a trajetória do pensamento warburguiano, o historiador da arte alemão nunca chegou a mencionar Jung em nenhum dos seus escritos.

Ainda gostaríamos de pontuar que a diferenciação entre o *Pathosformel* e o *Arquétipo* de Jung também ditou os caminhos de nossa dissertação, uma vez que, em nossa primeira tentativa de compreender os afetos mobilizados no fenômeno de viralização de fotografias na *web*, verificamos a aplicabilidade da *Teoria Geral do Imaginário* (2011), de Gilbert Durand (1921-2012), que, como sabemos, tem como um dos estágios de formação do imaginário justamente a ideia de *Arquétipo* de Jung e, sendo nosso foco a materialidade da imagem, parece-nos mais adequada a este estudo a compreensão da epistemologia warburgiana. Ademais, a teoria do *Imaginário* nos parece estruturalmente mais fechada (principalmente quando a comparamos à *Ciência Sem Nome* de Warburg), o que dificulta a consideração de argumentos como os usados por Warburg e que já apresentamos anteriormente.

Para completar o nosso arco de apreensão do conceito de *Pathosformel*, gostaríamos de falar um pouco mais sobre o *Atlas Mnemosyne* (2010), obra a que Warburg dedicou-se intensamente nos últimos anos de sua vida. O atlas de imagens pretende ser uma materialização imagética, um inventário editável que elenca, através da associação livre e dedutiva de imagens, as formas que sobrevivem na memória coletiva ocidental. Na introdução do seu Atlas, Warburg nos diz:

O artista, que oscila entre uma concepção de mundo religiosa e outra matemática, é então auxiliado de modo totalmente particular pela memória tanto coletiva quanto individual. A memória não só cria espaço ao pensamento, mas reforça os dois pólos limítrofes do comportamento psíquico³⁶: a serena beleza da contemplação e o abandono orgiástico. Por outro lado, ela utiliza a herança indestrutível das expressões fóbicas de modo mnêmico. De tal maneira, a memória não busca uma orientação protetora, mas tenta, ao contrário, acolher a força plena da personalidade passional fóbica, a fim de criar um estilo artístico (2018, p. 218).

É importante ressaltar que as setenta e três pranchas com pouco mais de mil imagens eram pensadas como uma extensão da metodologia aplicada na *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Tal como na biblioteca, as imagens eram dispostas de acordo com uma lógica da boa vizinhança, e abandonando qualquer outro tipo de formatação por ordem, como a alfabética, ou cronológica. A saber, Warburg não chegou a publicar o seu atlas em vida, pois reconhecia como fundamental o caráter livre e reorganizável das imagens entre os painéis (Figura 14). Neste sentido, se a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* abandonava a lógica das bibliotecas tradicionais, o *Atlas Mnemosyne* (2010) vem quebrar a lógica do livro como conhecíamos até então.

Em artigo publicado em 2006 e intitulado *A Biblioteca Warburg: Entre o Labirinto e o Hipertexto*, o autor Antônio Guerreiro vai justamente destacar o caráter precursor da lógica hipertextual, tão familiar a todos nós na contemporaneidade, e que foi utilizada tanto na biblioteca, quanto no *Atlas Mnemosyne* (2010). Dessa forma, Warburg pretende construir uma hipermídia capaz de ligar imagens de tempos diferentes, ou melhor, uma hipermídia cuja temporalidade é baseada na memória pessoal e coletiva, em que formas sobreviventes são identificadas, comparadas e metamorfoseadas continuamente em um fluxo não linear formado totalmente por imagens.

Abrindo espaço para trabalhar um pouco o uso dos termos “hipermídia” e “hipertexto”, pontuamos que em nosso trabalho, o termo “hipermídia” é entendido como a interface, ou o espaço digital, em que operam as dinâmicas hipertextuais que caracterizam nossas interações

³⁶Warburg refere-se aqui à polaridade entre o dionisiaco e o apolíneo, noção que vai buscar em Nietzsche.

com a rede de computadores. Hipertexto é um termo cunhado por Theodor Nelson em meados dos anos sessenta e se refere a um “nonsequential - writing — text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways” (1981, p. 0/2)³⁷.

Um outro autor que explorou o conceito de hipertexto foi Roland Barthes em sua obra *S/Z* (1974, p. 5):

In this ideal text, the networks are many and interact, without anyone of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifier, not a structure of signifier; it has no beginning; it is revealable; we gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one; the codes it mobilizes extend as far as the eye can reach, they are indeterminable (meaning here is never subject to a principle of determination, unless by throwing dice); the systems of meaning can take over this absolutely plural text, but their number is never closed, based as it is on the infinity of language.³⁸

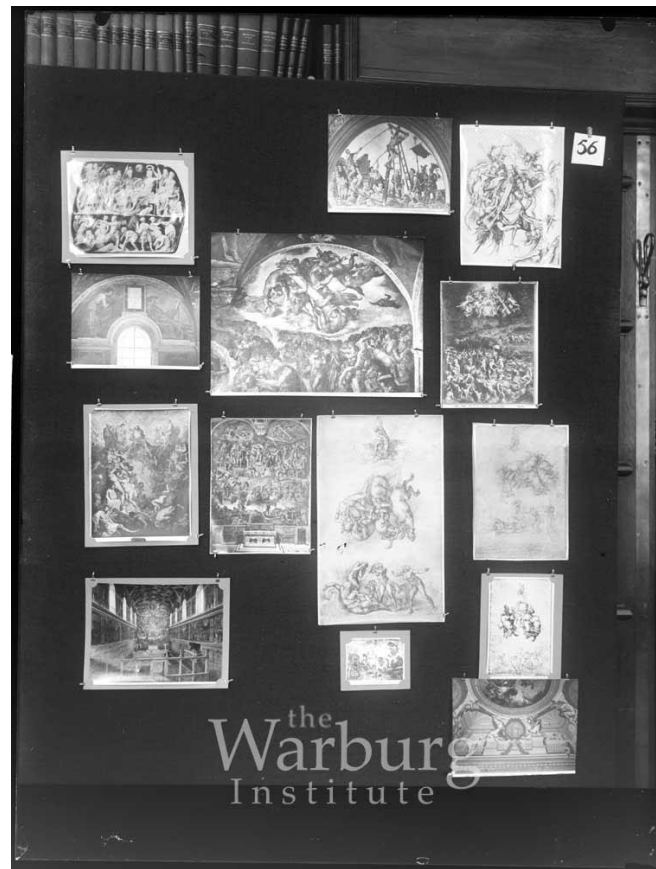
Dessa forma, vemos como pertinente a inclusão de Warburg na linha do tempo que marca as ideias que, ainda de forma embrionária, são associadas ao funcionamento do computador bem como o funcionamento das interfaces digitais da *web*. Warburg concebia tais interfaces ainda no século XIX. Vemos esse como um ponto muito relevante e que justifica o estudo da sua teoria nos dias de hoje, quando um sistema hipermidiático se mostra capaz de alterar significativamente a forma como interagimos com as imagens, enquanto nos convida a aderir mais e mais instâncias de nossas vidas às projeções que delas fazemos nesse bioma digital.

Voltando à estrutura do *Atlas Mnemosyne*, lembramos que boa parte dos painéis originais que o compõe foi perdida, principalmente na mudança do Instituto Warburg para Londres, restando apenas reproduções fotográficas que mostram um dado momento das elaborações de Warburg, visto que esses painéis eram sistematicamente refeitos de acordo com as modificações realizadas por esse historiador da arte. Em nossa dissertação, utilizamos uma edição em espanhol do ano de 2010, sendo essa a primeira edição oficial do *Atlas Mnemosyne*.

³⁷“Um texto escrito não-sequencial que se ramifica e permite escolhas ao leitor, que pode lê-lo melhor em uma tela interativa. Como popularmente concebido, trata-se de uma série de blocos conectados por links que oferecem ao leitor diferentes caminhos” (NELSON, 1981, p. 0/2, tradução nossa).

³⁸“Neste texto ideal, as conexões são muitas e interativas, sem nenhuma ser elegível como melhor que o resto; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significantes; não tem começo; isso é revelador; nós ganhamos acesso a isso por muitos caminhos, sem nenhum poder ser autoritariamente declarado como sendo o principal; os códigos que mobilizam se estendem até onde a vista alcança, eles são indetermináveis (significa aqui que não estão sujeitos ao princípio de determinação, a não ser que esteja jogando dados); os sistemas de significados podem aderir a um texto absolutamente plural mas seus número nunca se fecha, baseados na infinitude da linguagem” (BARTHES, 1974, p. 5, tradução nossa).

Figura 15 - Painel 56 do *Atlas Mnemosyne* (2010)



Fonte - Instituto Warburg³⁹

Para finalizar o nosso arco de compreensão do conceito de *Pathosformel*, gostaríamos de incluir uma citação de George Didi-Huberman (2013, pp. 406-407), que aponta o *Atlas Mnemosyne* (2010) como uma espécie de elo perdido entre as nossas mídias digitais e os estágios primordiais dessas mídias.

Mnemosyne é, portanto, o objeto anacrônico por excelência: mergulha no imemorial (a astrologia babilônica das primeiras pranchas) para ressurgir no futuro (previsão, nas últimas pranchas, das irrupções fascistas e antisemitas). Houve quem dissesse que ele se situava a meia distância entre o Talmude⁴⁰ e a internet.

³⁹Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/whats-on/mnemosyne-exhibition>>. Acesso em: 23 de Julho de 2020.

⁴⁰ O Talmude é uma coletânea de livros sagrados dos judeus, um registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo. É um texto central para o judaísmo rabínico.

3.4 A *Ciência Sem Nome* de Aby Warburg como ferramenta metodológica

Até aqui, podemos ver alguns pontos que indicam a aderência da teoria warburguiana ao caminho proposto para entender como uma fotografia mobiliza afetos coletivos, em tempos de viralização de imagens midiáticas. Além disso, a própria teoria do historiador de arte alemão se mostra pertinente diante da nova bios midiática, sendo de certa forma até precursora de ferramentas hipertextuais, como dissemos. Porém, como poderíamos sistematizar a *Ciência Sem Nome* warburguiana de forma a atingir nosso objetivo de identificar possíveis fórmulas patéticas em fotografias que passaram pelo fenômeno da viralização?

Para nos guiar inicialmente nesta sistematização, utilizaremos os pressupostos, ou melhor, as tomadas de posição elencadas por Didi-Huberman (2013, p. 177) como ponto de partida para o “desvelamento das fórmulas *Páthos*”: A primeira tomada de posição é a filosófica, na qual abordaremos o objeto fotográfico em toda sua complexidade, em termos de formas e suas indissociáveis relações conteudísticas com nossa memória e com a nossa realidade. Esta etapa já está incorporada na própria estrutura desta dissertação, mais especificamente na parte em que nos dedicaremos a observar o contexto em que se dá o fenômeno da viralização de fotografias, bem como os novos estatutos das imagens na contemporaneidade. A segunda tomada de posição é a histórica, para elucidar a genealogia dos objetos em questão, seus contextos sociais e políticos, de cada fotografia elencada, para constituir o nosso *corpus*. Por fim, há a tomada de posição antropológica, de forma a abarcar as relações culturais que esses objetos indiciam. Em tempo, ressaltamos que o uso destas categorias, por assim dizer, dar-se-á de maneira fluida, no sentido de fazer emergir as possíveis fórmulas patéticas a partir da articulação dessas tomadas de posição, não sendo necessário construir uma ordem que separe cada uma dessas ações.

Assim, acreditamos estar em sintonia com pontos característicos da *Ciência Sem Nome* de Warburg, que não via fronteiras epistemológicas entre os campos do saber. Ademais, consideramos o próprio campo da comunicação como sendo esse lugar interdisciplinar e é nele que desenvolvemos esta dissertação, que é orientada, também, pela abertura necessária para abarcar os cruzamentos teóricos que acreditamos ser o caminho para entender a mobilização de afetos coletivos que tratamos aqui.

A etapa que irá suceder as análises das imagens a partir do possível *Pathosformel* existente nas fotografias virais elencadas será a que adiciona tais fotografias nas constelações de imagens fósseis da iconografia estudada por Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* (2010). A partir daí, construiremos as nossas próprias pranchas de imagens, sendo uma para cada

Pathosformel identificado nas fotografias. Explicando um pouco melhor, optamos por dividir esta etapa em três momentos: primeiramente, elencaremos uma imagem guia dentre as imagens das pranchas do *Atlas Mnemosyne* (2010), ou seja, compararemos a fotografia viral elencada com alguma imagem que exista entre os painéis do *Atlas*. Com isso, poderemos identificar o *Pathosformel* associado à nossa fotografia. No segundo momento, elencaremos um conjunto de imagens que se mostrem frutíferas para nossa elaboração nos termos warburguanos de comparação de imagens, para, por fim, formular as pranchas que unem as fotografias virais elencadas de modo tal como é apresentado em seu *Atlas*.

Gostaria de pontuar, ainda, que as fotografias virais a serem trabalhadas em nossa etapa de análise serão escolhidas de forma a tornar praticável o exercício que propomos para o conceito de *Pathosformel*. Ou seja, escolheremos as imagens que possuam um corpo humano como principal objeto expressivo na fotografia, uma vez que, como dissemos anteriormente, o *Pathosformel* aparece sempre nos corpos das pessoas representadas.

Por fim, gostaríamos de pontuar que Aby Warburg segue aparecendo e reaparecendo ao longo da história, que ele mesmo questionou, com uma teoria que se debruça sobre os detalhes presentes nos ínfimos intervalos do gesto. Sua teoria, que fez das imagens da antiguidade grega um ponto de luz sobre as obras do *Renascimento*, mostra-se cada vez mais pertinente no entendimento de algumas relações que estabelecemos em nossa bios midiática na atualidade. De certa forma, ele faz de um passado psíquico, combustível para elaborações quase que proféticas sobre um futuro em que as relações são estabelecidas, mais do que nunca, através de imagens.

4 A MÍDIA E OS NOVOS ESTATUTOS DA FOTOGRAFIA NA CONTEMPORANEIDADE

4.1 Fusões, expansões e o esmaecimento das fronteiras entre os gêneros e as práticas fotográficas

Para adentrarmos na segunda parte do nosso trabalho, achamos necessário examinar com atenção o complexo contexto midiático em que a fotografia contemporânea está inserida de forma geral. Entendemos que para analisar com atenção o caso particular de algumas fotografias que viralizam na *web*, é preciso inicialmente observar os meios de circulação dessas e de todas as fotografias disponíveis digitalmente na internet, seja em numerosos bancos de imagem, em veículos de comunicação ou em diários particulares publicados em plataformas como o *Instagram*. Nosso ponto de partida ainda corrobora com o pensamento warburguiano, já que, para o autor “se concebemos a formação do estilo do ponto de vista da troca desses valores expressivos, então surge a necessidade imprescindível de indagar a dinâmica de tal processo com relação à técnica de seus meios de difusão.” (WARBURG, 2009, p. 129).

No livro *La Fúria de Las Imágenes: notas sobre la postfotografía* (2016), do artista visual, curador e pesquisador Joan Fontcuberta, o autor busca atualizar a teoria fotográfica em função das transformações ocorridas nas últimas décadas e que o autor divide em dois momentos; um primeiro momento, em que o autor destaca uma mudança técnica que introduziu a tecnologia digital ao processo fotográfico; e um segundo momento, em que o autor destaca as transformações midiáticas que, com a popularização de internet e dispositivos móveis que incluem uma câmera fotográfica, estremeceram nossas relações com as imagens e com ela nossas relações com o mundo. Nesse sentido, Fontcuberta utiliza o termo “pós-fotografia”, usado a partir dos anos noventa, para se referir à fotografia que, já no limiar do século XXI, sofreu profundas alterações em sua estrutura interna, bem como em sua circulação. O autor destaca ainda que a relação entre fotografia (analógica) e a pós-fotografia (digital) em nada se assemelha à transformação vivida entre as imagens técnicas e as pinturas na época do surgimento da fotografia. Segundo o autor (2016, p. 28):

Claro que reconocen avances tecnológicos em los utillajes empleados y en sus espacios sociales y de aplicación, pero la alteración profunda ha tenido lugar a escondidas. Por eso, atinadamente, Geoffrey Batchen opina que no hay que hablar de un «después» de la fotografía sino más bien de un «detrás» o de un «más allá» (beyond). La postfotografía se agazapa detrás de la fotografía, la cual deviene

entonces la simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo.⁴¹

Na primeira revolução, a que substituiu o grão de prata pelo pixel de silício, a fotografia, segundo Fontcuberta (2016, p. 31), perdeu seu grau de indexicalidade, e com ela, de forma definitiva, a ilusão de objetividade e representação que acompanhou a fotografia em uma parte da sua história. Já sobre o segundo momento dessa transformação, o que inseriu esta fotografia digital na *web* e, ao mesmo tempo, a interligou com todas as fotografias produzidas hoje e em boa parte (ou toda) da história, o autor pontua que:

[...] con el cambio del milenio se a producido uma segunda revolución digital, caracterizada esta vez por la preeminência de internet, las redes sociales y la telefonía móvil. Todas as facetas de la vida, de las relaciones personales a la economía, de la comunicación a la política se han vista sacodidas por completo: el mundo se a ha convertido em um espacio regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización. [...] Será uma nueva vida de segunda mano, sobre la que conviene ir reflexionando. No es que este nuevo mundo vaya tener um novo impacto tremendo sobre la imagen, sino que es precisamente la imagen lo que va a constituir la fibra de ese mundo.⁴²

Ainda sobre a pós-fotografia, o autor ressalta que pela primeira vez na história somos todos produtores e consumidores das imagens e que a simultaneidade entre esses dois eventos possibilitou uma verdadeira avalanche quase que infinita de imagens. Se um dia o fazer fotográfico parecia uma técnica obscura para alguns, quer dizer, uma técnica dominada por um grupo específico, pessoas cujo conhecimento em química e física óptica viabilizava o exercício da atividade, agora todos estavam aptos a fazer fotografias em dispositivos digitais cada vez mais intuitivos em seu funcionamento. A fotografia, então, passa por um processo de “secularização” (FONTCUBERTA, 2016, p. 37). Com isso, não queremos dizer que o dispositivo fotográfico, em suas diversas variantes, funcione de uma forma mais clara e aberta a todos, já que o algorítmico que transforma uma determinada cor em uma sequência binária, para posteriormente reconvertê-la em luz projetada em telas de diversos dispositivos digitais,

⁴¹ “Claro que reconhecem os avanços das ferramentas tecnológicas em seus espaços sociais de aplicação, mas a alteração profunda tem lugar às escondidas. Por isso, atinadamente, Geoffrey Batchen opina que não a de se falar em um <<depois>> da fotografia, sendo melhor um <<detrás>>, ou um <<mais além>> (beyond). A pós fotografia encontra-se detrás da fotografia, a qual deve então uma simples fachada de um edifício cuja estrutura interior foi remodelada a fundo.” (FONTCUBERTA, 2016, p. 28, tradução nossa).

⁴² “[...] com a mudança de milênio, se produziu uma segunda revolução digital, caracterizada desta vez pela proeminência da internet, das redes sociais e a telefonia móvel. Todas as facetas da vida, da vida pessoal a economia, da comunicação a política foram sacudidas por completo: o mundo se converteu em um espaço regido pela instantaneidade, pela globalização e pela desmaterialização. [...] Será uma nova vida de segunda mão, sobre a que convém começar a refletir. Não é que um novo mundo vá ter um novo impacto tremendo sobre a imagem, sendo que é precisamente a imagem quem vai construir a fibra desse mundo.” (FONTCUBERTA, 2016, p. 31, tradução nossa).

não é um conhecimento acessível a todos. Se admitirmos que ao consumir imagens, nós também forjamos imagens outras, atravessadas por nossas afecções, ao mesmo tempo que se interliga com imagens de nosso patrimônio hereditário visual pessoal e coletivo, podemos também expandir a nossa não-compreensão para o funcionamento do meio que as fotografias circulam na *web*. Dessa forma, a secularização da fotografia não significa que entendemos mais sobre tais imagens do que já entendemos em outros momentos da história. Significa que os dispositivos que as produzem e as veiculam, bem como seu funcionamento, caminham rapidamente em direção à onipresença.

Aproveitando o gancho deixado sobre a visão de que criamos imagens ao consumi-las, onde atravessamentos entre memória, subjetividades e afecções nos ajudam a compor imagens outras, consideramos importante explicar o uso do termo afecção em nossa dissertação. Aqui, entendemos este termo assim como Fatorelli (2013) e suas elaborações acerca de algumas proposições de Bergson (1999).

Imaginando um universo material onde todas as imagens interagem umas com as outras, um segundo momento se apresenta quando um corpo sensível é posto em questão, interrompendo tal movimento incessante das imagens. Bergson (apud FATORELLI, 2013, p. 137) nos diz que, divididas entre um sistema dinâmico de interações entre as imagens (com elas mesmas) e um outro onde um corpo sensível se faz presente, as imagens integram:

[...] dois sistemas diferentes, um em que cada imagem varia em função dela mesma e na medida bem definida em que sofre a ação real das imagens vizinhas; e outro em que todas variam em função de uma única, e na medida variável em que elas refletem a ação possível dessa imagem privilegiada.

Dessa forma, como elaborado por Bergson e destacado por Fatorelli, os sistemas dinâmicos de imagens materiais variam indistintamente, ou em função da presença de um corpo: “O corpo e o cérebro entendidos, por tanto, como imagens que integram o sistema de imagens do mundo material” (FATORELLI, 2013, p. 137). Ainda recorrendo a Bergson (1990), Fatorelli (ibidem) destaca que neste corpo sensível “a percepção da matéria, sua representação mental subjetiva, é sempre subtrativa ou, de outro modo, que o centro de indeterminação (o corpo sensível) percebe a realidade objetiva segundo o seu interesse circunstancial.” Assim, subtraída a possibilidade de uma percepção direta e objetiva do objeto, a afecção desempenha o papel de regulador entre a percepção e a ação. Dessa forma, entendemos, junto com Fatorelli, que a afecção, diferentemente da percepção:

[...] aponta para o interior do corpo, para o que esse corpo acrescenta aos corpos exteriores. Portanto, mais do que prolongar estímulos externos em ações consecutivas, além de apenas reagir de modo previsível em concordância ao hábito e às demandas imediatas, o centro de indeterminação pode produzir uma experiência singular, criar novos hábitos, despertar novas disposições. (FATORELLI, 2013, p. 138).

Em vista do exposto, vemos que ao considerar o corpo sensível e seus processos afectivos, estamos diante de um meio tempo entre a percepção e a ação, no qual justamente se dão os processos que nos mobilizam.

Estas considerações sobre a afecção nos ajudam a afastar das nossas análises o uso da teoria warburguiana de uma maneira que reduz o uso do seu conceito de *Pathosformel* a uma simples ferramenta que possibilita associar imagens figurativamente semelhantes. Ao invés disso, buscamos, tal como entendemos as fórmulas patéticas estudadas por Warburg, iluminar o que nessas fotografias está fora de contexto, o que nelas nos aparece de forma estranha, mais do que isso, quando a forma faz do gesto um vetor de ecos imagéticos de outros tempos e/ou quando um símbolo em suspensão temporal encontra um corpo expressivo para reencarnar.

Voltando a proposição que nos serviu de gancho, que ao consumir imagens nós estamos concomitantemente criando-as, vimos através de Fatorelli (2013) que tal proposição corrobora com o pensamento de Bergson (1999) acerca de como as afecções moldam as imagens de acordo com nossas memórias (coletivas, inclusive) e processos subjetivos pessoais, criando assim outras imagens: “Criamos ou reconstruímos a todo instante” (BERGSON, 1999, p. 117), e complementa: “o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não apenas o objeto percebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se associar” (ibidem, p. 120). Também recorrendo a Bergson (1999), o autor André Rouillé (2009, p. 213), sintetiza que:

A percepção de uma fotografia atual, presente aqui e agora, será acompanhada da criação de uma outra imagem virtual, espécie de duplo ou de reflexo, com a qual ela forma uma unidade: uma imagem-cristal em que se perpetua o atual e o virtual, o real e o imaginário, o presente e o passado.

O interesse por tais proposições é, também, o de identificar se é possível especular onde está, em nós, as dinâmicas que servem de meio para as fórmulas patéticas de Warburg poderem atuar em nosso processo de assimilação de uma imagem. Entretanto, como já foi dito anteriormente, não é nossa intenção adentrar profundamente nos estudos da percepção, mesmo os de Bergson, uma vez que temos o objetivo de trabalhar com as ferramentas warburguianas de análise. Mesmo assim, o autor continuará fazendo parte de nossas formulações, já que observamos pontos de ligação que corroboram com os caminhos escolhidos para esta pesquisa.

Retomando as proposições sobre o estatuto contemporâneo das imagens, o que mais nos interessa entre as formulações de Fontcuberta (2016) é justamente a que se refere à mudança das nossas relações com as imagens. Suas outras formulações, que tratam da onipresença das imagens, parecem-nos mais pertinentes à época em que foram escritas. À medida em que se deu o aumento da escala de participação de quem antes apenas consumia imagens, em direção à condição de consumidor/criador de imagens, a fotografia deixou de ser entendida como um dispositivo que documentava a vida, ainda que sob certos parâmetros do aparelho, do fotógrafo e de quem as consumia, para virar ela mesma a matriz que rege nossos corpos e experiências. Nesse mesmo sentido, Hansen (2004, p. 10) nos diz que:

[...] a digitalização nos exige reconsiderar a correlação entre o corpo do usuário e a imagem de uma maneira ainda mais profunda. [...] Especificamente, devemos aceitar que a imagem, mais do que torna a informação perceptível, dá forma a ou *in-forma* a informação. Em suma, a imagem já não pode ser restrita ao nível da aparência superficial, mas deve ser expandida para abranger todo o processo pelo qual a informação se torna perceptível através de uma experiência corporificada. A isso eu proponho chamar de *imagem digital*.

Mais um ponto que gostaríamos de indicar é que as transformações que trouxeram e consolidaram a tecnologia digital na fotografia também a desmaterializaram, aprofundando ainda mais as transformações nas relações entre o corpo e a imagem. No texto intitulado *Photographic Materiality In The Age Of Digital Reproduction* (2004), a autora Joanna Sassoon explora esse processo de desmaterialização da fotografia. No texto, a autora comenta que a fotografia digital trouxe a primeira mudança substancial no processo fotográfico desde a calotipia de Fox Talbot, já que até cerca de trinta anos atrás o processo de captura e processamento do filme ainda era feito com base no mesmo funcionamento negativo-positivo, criado pelo inventor inglês em 1836. Destacando mais alguns desdobramentos da digitalização da tecnologia fotográfica, podemos pensar, ainda com Sassoon (2004) em relação à visualização em si dessas imagens, o quão perto podemos chegar no ato de visualizar uma imagem digital, por exemplo. Com uma lupa adequada, podemos observar até o minúsculo grão de prata e como ele interage com o restante da imagem, esse grão que quase podemos tocar, o grão que, foto sensibilizado e processado, jamais retrocederá ao seu estado inicial, oferece-nos uma experiência, de fato, muito diferente da sua sucessora, a fotografia digital, que necessita de um teclado ou um mouse para que possamos intervir e interagir fisicamente, por assim dizer e, ainda, a uma certa distância da tela do dispositivo que a reproduz. A fotografia “original”, como se refere Batchen (apud SANSSON, 2004, p. 201) à fotografia analógica, possui “volume,

opacidade, taticidade e uma presença física no mundo”, enquanto a fotografia digital se dissolve em partículas de fótons.

Um outro ponto a ser incluído nesse conjunto de transformações em torno da fotografia é que a migração do analógico para o digital não configura somente transposição da prática fotográfica para um outro conjunto de suportes. Dentre os agentes da metamorfose fotográfica, estão as plataformas que recebem essa super produção de imagens, como é o caso do *Instagram*. Segundo o pesquisador José Afonso Silva Junior, da Universidade Federal de Pernambuco, em um artigo publicado em 2012 e que versa sobre a sobreposição histórica de dois importantes eventos relacionados à fotografia neste ano - o fim da empresa *Kodak* e a compra do *Instagram* pelo *Facebook* – o autor propõe que não consideremos o dispositivo fotográfico na contemporaneidade como um dispositivo isolado, o aparelho fotográfico moderno funciona em consonância com a mobilidade de acesso às redes e a praticidade de tratamento (a partir de *templates* automatizados, os filtros) e circulação dessas imagens,. Sobre esses dois eventos Silva Júnior (2012, p. 3) pontua que:

O que ocorreu foi um choque entre engenhos de produção antagônicos. De um lado, o “nós fazemos o resto”, do outro, o “faça você mesmo”, a refuncionalização, a apropriação de ferramentas que dá a tônica da sociedade da informação. De um lado, uma concepção de fotografia a ser distribuída e produzida a partir de polos industriais e institucionais (os jornais, as revistas, os museus, galerias, etc). Do outro, a pulsão da imagem que circula em redes, que autentica através de sua onipresença seus hiperatributos digitais.

A prática fotográfica moderna parece cada vez mais distante da prática associada a átomos e química e que inclui uma cadeia industrial em sua produção representada pela empresa *Kodak*, já a compra do *Instagram* por uma empresa de tecnologia se deu pelo entendimento de que as fotografias “são extremamente importantes para a experiência básica da Internet e ainda mais para experiência das redes sociais, como o Facebook. Justamente por isso, o modelo é de circulação” (ibidem). Abordaremos melhor essa relação mediada tecnologicamente entre o indivíduo e as fotografias publicadas e visualizadas em nossa próxima sessão. Por hora, objetivamos apenas elencar alguns pontos que nos parecem importantes.

Voltando a consequência da desmaterialização das imagens com o surgimento da pós-fotografia, vemos que, na falta de materialidade, o corpo assume um outro papel em seu processo de assimilação. Ele é convidado a participar de forma ativa deste processo, como vimos anteriormente. Em relação a “tecnosfera eletrônica de hoje em dia” (HANSEN apud FATORELLI, 2013, p. 141), Fatorelli (ibidem) observa um complemento às proposições de Bergson (1999), considerando que o corpo não se ocupa tão somente em elencar imagens da

memória quando à frente de uma imagem. O corpo agora age filtrando diretamente a informação, para através de tal processo criar outras imagens.

Tal posicionamento pode em um primeiro momento parecer desmontar a nossa hipótese de que, no processo de viralização de fotografias na *web*, está inserida uma movimentação direcionada a elencar imagens de nosso patrimônio visual, e que, nesta dinâmica, notabiliza-se a mobilização de afectos coletivos. De fato, diante da desmaterialização da fotografia, somos convidados a participar ativamente no processo de assimilação de uma imagem, acreditamos que filtramos sim a informação ao invés de elencar imagens outras em um processo passivo no ponto de vista da assimilação. No entanto, justamente neste processo que conjuga a informação em imagem, aparece novamente nosso patrimônio visual hereditário (pessoal e coletivo), partindo do processo de filtro da informação em direção à afecção criadora de imagens.

A expressão “tecnosfera eletrônica”, destacada aqui a partir do livro de Fatorelli (2013), parece se relacionar com a noção de “*bios*”⁴³ midiática trabalhada pelo autor Muniz Sodré (2002). Para este autor (2006, p. 101), o processo de midiatização, ou seja, o processo de articulação exponencial das tradicionais instituições sociais e as relações estreitas entre as práticas sociais e o espaço público, com o conjunto das tecnologias da informação, deu origem a um quarto âmbito existencial, a *bios* midiática ou virtual “uma espécie de comunidade afetiva de caráter técnico e mercadológico, onde impulsos digitais e imagens se convertem em prática social” (SODRÉ, 2006, p. 99). Vemos que tais proposições nos sugerem uma transformação profunda em nossas relações sociais; curtidas e compartilhamentos passam a valer como capital afetivo; imagens feitas a partir de um certo aparelho, ou imagens pessoais como as que mostram um indivíduo em viagens, por exemplo, passam a valer como capital econômico; e, seguindo a mesma lógica, compartilhar certos tipos de conteúdo passa a valer como capital social, político e intelectual.

A digitalização das imagens técnicas (sua desmaterialização), acompanhada da consolidação da internet como meio principal de interação social, ao mesmo tempo que passa a prevalecer também nas relações que estabelecemos com as demais instituições sociais, é o contexto que buscamos entender, para analisarmos o fenômeno da viralização de fotografias na contemporaneidade. Em tal fenômeno, uma foto é compartilhada massivamente e essa ação tem desdobramentos na *bios* midiática, desdobramentos sociais, históricos, midiáticos etc.

⁴³ O autor utiliza o termo *bios* de acordo com o sentido aristotélico, em que o termo designa uma esfera existencial ou ético-social organizada no interior da *pólis*.

Abrindo espaço para voltar a nossa questão problema, gostaria de pontuar que entendemos que a pergunta que formulamos para guiar esta pesquisa não pode ser respondida somente com imagens, e, sendo assim, precisamos considerar também, ainda que de forma breve, os atravessamentos que se articulam com o processo de compartilhamento em massa de uma fotografia e que tornam esse fenômeno possível. Optamos por manter objetivando não uma resposta hermética e que busque responder tal questão em sua totalidade. Com a maturidade desta pesquisa, percebemos que seria mais profícuo admitir que nossa questão atua de uma forma recortada, mas que ainda se mostra relevante, já que a teoria warburguiana, como já apresentamos anteriormente, tem sido acionada por importantes teóricos e se mostra pertinente enquanto ferramenta de análise e quando se busca entender as dinâmicas imagéticas presentes em nossa *bios* midiática.

Segundo a empresa especializada em coleta e processamentos de dados na internet, a *Domo*, na oitava edição do seu *Data Never Sleeps*, evento em que divulga anualmente estatísticas de acesso e geração de conteúdo na internet⁴⁴, entre 2014 e 2020 a população mundial de usuários da internet passou de 3.0 para 4.57 bilhões de usuários, o que representa um aumento neste período de 59%, sendo 6% só no ano de 2020 (o que demonstra, segundo a organização, um crescimento diretamente relacionado à pandemia da Covid-19). No balanço anual de 2020, a empresa também divulgou alguns dados sobre a quantidade de conteúdo gerado a cada minuto na internet e consideramos importante ter uma ideia, ainda que através de uma média (muitas das estatísticas não estão disponíveis de forma gratuita), da quantidade de imagens que vemos em algumas plataformas diariamente. No *Instagram*, conhecido aplicativo de publicação e circulação de imagens *on-line*, 347.222 imagens são publicadas (só na ferramenta *Stories*), a cada minuto no mundo; no mesmo intervalo de tempo são trocadas 41.666.667 mensagens no aplicativo *Whatsapp*, conhecido programa de troca de mensagens, muitas delas compostas por imagens; no *Facebook*, a cada minuto, 147.000 usuários realizam um *upload* contendo fotos; por fim, um outro dado que também demonstra as mudanças de comportamento em função da pandemia da Covid-19, 1.388.889 usuários realizaram uma chamada de vídeo via internet, por minuto. Esses dados nos ajudam a observar melhor as mudanças individuais e sociais que atravessamos a partir do aperfeiçoamento de alguns dispositivos tecnológicos que discutimos até aqui e nos ajudam a seguir com nossas observações.

⁴⁴Disponível em: <<https://www.domo.com/learn/data-never-sleeps-8>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

Nesta dissertação, realizamos o exercício de especular que tipo de imagem mais nos chama atenção na internet, antes mesmo de verificar numericamente (caso fosse possível), e percebemos que muitas das fotografias as quais podemos lembrar de sua viralização nos últimos anos são fotografias que de alguma forma nos informam sobre uma certa circunstância de que não temos conhecimento, ou ainda não temos a real dimensão de sua importância. Não por acaso, veio-nos em mente as fotografias que de alguma forma nos informam ou acendem discussões sobre algum conflito contemporâneo, seja de ordem humanitária, ou de ordem social. Para ilustrar esta consideração, podemos citar a fotografia da criança síria realizada em 2015 pela fotógrafa da *Associated Press* Nilüfer Demir (Figura 16) e que trata da crise dos refugiados vivida na Europa a partir desse ano.

Figura 16 - Criança é encontrada morta em praia da Turquia.



Autoria: Nilüfer Demir
 Fonte: Associated Press Images⁴⁵

Uma outra fotografia que repercutiu mundialmente e que podemos considerar uma fotografia que viralizou foi a fotografia do assassinato do embaixador russo na Turquia Andrei Karlov durante uma exposição na embaixada russa em Ancara no ano de 2016 (Figura 17). A fotografia de Burhan Ozbilici trata, a partir do assassinato do embaixador, sobre o mesmo conflito na Síria e que resultou na crise de refugiados mostrada na imagem anterior. Ambas as fotografias causaram forte impacto no mundo inteiro, sendo consideradas fotografias síntese

⁴⁵Disponível em: <http://www.apimages.com/metadata/Index/Turkey-Boy-On-Beach-Trial/575c497022244c49b25cd4bc76159eef#> >. Acesso em: 17 de janeiro de 2020.

dos acontecimentos que estão relacionados aos conflitos da Síria neste período, e os algoritmos que regem a aparição das fotografias que vemos em meios digitais recorrem a tais imagens quando inserimos alguns termos (em mecanismos de buscas na *web* como o *Google*, ou por meio de *hashtags* nas redes sociais) sobre o contexto em que foram realizadas.

Figura 17: Um Assassinato na Turquia



Autoria: Burhan Ozbilici
Fonte: Associated Press News⁴⁶

Acreditamos que em uma forma mais profunda nos interessamos mais por esses tipos de imagens, elas parecem nos mobilizar mais do que outras, e podemos validar esta proposição ao observar que, por exemplo, é frequente a ocorrência de representações especificamente de conflitos em pinturas pré-históricas em vários sítios arqueológicos no mundo inteiro. Para citarmos como exemplo um importante sítio localizado na região do nordeste do Brasil, vemos o caso da pintura conhecida popularmente na região como *Pintura dos Índios Sem Cabeça*, situada no Vale do Catimbau, município de Buíque (Estado de Pernambuco), que mostra a

⁴⁶ Disponível em: <<https://apnews.com/article/c4c8df4dbf47482badacd27bd7ee6eb6>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2021.

representação de uma batalha entre dois grupos distintos de indivíduos, cerca de 6 mil anos atrás (Figura 18).

Figura 18 – Fotografia da Pintura dos Índios sem Cabeça



Autor: Diego Nóbrega

Fonte: Arquivo Pessoal

Com isso, queremos destacar que, de alguma forma, imagens de conflito em suas mais variadas aparições nos interessam de uma forma singular desde a pré-história e nos parece palpável que em um momento no qual a desmaterialização das imagens nos convida a investir ainda mais nossas subjetividades e memórias no curso das dinâmicas de consumo das imagens digitais, fotografias de conflito continuem nos interessando mais do que outras. Por fim lembramos uma parte das imagens que trabalharemos nas pranchas do Atlas Mnemosyne (2010) são reproduções de obras que indicam ou agenciam um conflito, como veremos na etapa de análises.

Tensionando tal afirmação, vemos que a fotografia do brasileiro Lucas Landau (Figura 5), apresentada no início desta dissertação, aponta-nos para um conflito de ordem social e de maneira não direta, ou melhor, é uma fotografia que agencia conflitos. Esta interpretação também pode ser aferida analisando o debate provocado a partir da fotografia, como no jornal *El País* (2018), em que comentários questionavam como vemos uma criança negra em nosso país. A fotografia de Landau, então, mostra-nos que, quando não em sua materialidade imagética, o conflito pode ser travado dentro de nós mesmos e isso desencadeia mobilizações coletivas como as que vimos neste caso.

Assim, tomaremos como base para nossos próximos passos nesta dissertação a noção de que fotografias que nos atravessem por meio de conflitos podem ser bons parâmetros de análise para verificar a empregabilidade dos conceitos warburguanos que propomos nesta dissertação. Ademais, se nos interessamos tanto por fotografias que agenciam conflitos, é a elas que devemos recorrer quando queremos trazer um olhar mais atento a um fenômeno contemporâneo e interrogá-lo a partir de uma teoria do passado. Não queremos dizer que com isso responderemos o porquê de fotos dessa natureza se destacarem ao longo da história e agora em nosso bioma digital. Ao invés disso, buscaremos incluir mais algumas perguntas, principalmente em nossas considerações finais.

Essa tomada de posição com base em nossas considerações sobre o estatuto contemporâneo das imagens ainda se mostra profícua se levarmos em conta que, nos dias de hoje, é difícil definir com clareza as fronteiras entre os gêneros fotográficos. Quer dizer, as fotografias que nos informam sobre um certo conflito podem ou não ser uma fotografia cuja origem é ligada a um veículo de comunicação antes tido como tradicional. Para fundamentar melhor nossa afirmação, gostaria de voltar para o livro *La Fúria de Las Imágenes* (2016, pp. 34-37), do catalão Fontcuberta, e o caso particular que deu origem ao que o autor chama de “síndrome de Hong Kong”.

Em meados de 2010, um importante veículo de comunicação de Hong Kong demitiu todos os seus oito fotógrafos e anunciou que, no lugar de suas imagens, utilizariam as imagens obtidas a partir da distribuição de dispositivos fotográficos a um coletivo de entregadores de pizza. Ágeis e mais capazes de atender à velocidade que é imposta pela voracidade com que consumimos imagens em meio digital, os entregadores de pizza eram mais adaptados aos novos meios de difusão de notícias, além de representar uma economia de custos para o veículo de comunicação (FONTCUBERTA, 2016, pp. 35-37). Sobre este acontecimento o autor conclui que “la urgência de la imagen por existir prevalece hoy sobre otras cualidades” (ibidem, p. 36)⁴⁷. Corroborando com tal afirmação, pontuamos que nos limites da própria imagem não é relevante o gênero fotográfico a que pode ser atrelada, ainda que este seja o fotojornalismo, da mesma forma que não importa a experiência que o entregador de pizzas poderia ter com o campo da fotografia, desde que atendesse ao aqui e agora exigido pelo veículo. Tensionando ou não tal acontecimento e suas consequências, estendemos esse entendimento a outros gêneros fotográficos. Sendo assim, da mesma forma que consideramos no contexto midiaticado em que

⁴⁷ “a urgência das imagens por existir prevalece hoje sobre outras qualidades” (FONTCUBERTA, 2016, p. 36, tradução nossa).

vivemos, que qualquer fotografia pode ser uma fotografia jornalística, desde que nos informe sobre algum acontecimento, também podemos observar que qualquer fotografia pode ser usada como uma fotografia publicitária, por exemplo, desde que ela venda um certo produto (às vezes um produto imaterial, como um estilo de vida) ao público a quem se destina a publicidade.

Essas diluições das fronteiras entre os gêneros fotográficos dificultam a definição de categorias que selecionem nosso *corpus* composto pelas fotografias virais que queremos analisar à luz da teoria warburguiana. Acreditamos que seria possível escolher nossas fotografias tendo como uma das categorias de escolha as imagens do fotojornalismo, uma vez que, tradicionalmente, seriam essas as fotografias que por compromisso ético teriam como objetivo nos informar e provocar debates. No entanto, adotamos como categoria a ocorrência das fotografias que nos informam, para assim tentar inserir o nosso estudo o mais próximo possível das dinâmicas comunicacionais contemporâneas, que, como já observamos, vive a consolidação de dois importantes momentos: o da desmaterialização com o surgimento da fotografia digital e o da inserção dessa nova fotografia na *bios* midiática criada com o avanço do acesso à internet.

Ao analisarmos alguns pontos sobre o estatuto das imagens na contemporaneidade e o que dessas proposições nos é relevante para a compreensão de nossa questão problema, vimos que qualquer tipo de imagem pode viralizar na internet. No entanto, dentre estas, a fotografia se mostrou mais reveladora, já que foi facultado a ela a complexa dinâmica de atravessamentos que a fazem um lugar de temporalidade complexa, o investimento de subjetividade e, ao mesmo tempo, o meio pelo qual capitais afetivos, sociais e políticos são projetados na *bios* midiática. Por fim, ainda optamos por escolher fotografias que nos atravessam por meio de conflitos, por acreditar que essas, dentre todas, chamam nossa atenção desde a pré-história, ainda que por motivos que não estão exatamente claros para nós. Ademais, reconhecemos o caráter dedutivo de algumas de nossas considerações desta seção, que se faz coerente com o compromisso que firmamos neste trabalho com a teoria de Warburg, cujo caráter fortemente dedutivo é uma de suas características mais importantes.

4.2 A viralização de fotografias em meio digital

Como havíamos mencionado no início desta dissertação, inicialmente tivemos algumas dificuldades para definir a que se referia o termo fotografia viral, na contemporaneidade, não encontramos nenhum estudo relevante que tratasse especificamente das fotografias virais. Sendo assim, recorreremos à literatura de outras áreas e ainda a estudos sobre a viralização de

outros conteúdos na *web*, para formular as bases que tornaram possível uma delimitação, ainda que fortemente dedutiva, do nosso *corpus* de pesquisa.

Limor Shifman, em sua obra *Memes in the Digital Culture* (2014), utiliza a metáfora atualizada inicialmente por Gladwell (2002) na obra *How Little Things Can Make a Big Difference* sobre o uso do termo “viral”, para se referir a um fenômeno social de massa, como os que acontecem com artigos de moda, ou mesmo de comportamento. Foi a partir do estudo de Shifman, ainda, que podemos formular três atributos que, inicialmente, podemos utilizar para definir de forma geral quais os conteúdos que tínhamos interesse em trabalhar. Segundo esses parâmetros, um conteúdo viral é caracterizado por: 1) uma forma de transmissão de pessoa para pessoa; 2) uma grande velocidade de transmissão; 3) um alcance amplo e multiplicado pelas pontes em múltiplas plataformas de mídias sociais. Estabelecemos esses parâmetros ainda por acreditar que ele elimina conteúdos com os quais não temos a intenção de observar, como os conteúdos publicitário ou oriundos de campanhas de disparo em massa de mensagens e imagens, sejam em plataformas como o *Facebook* ou em aplicativos de troca de mensagens pessoais como o *Whatsapp*.

Observamos que, ainda que a fotografia represente para esta pesquisa o lugar de uma complexa singularidade, ao ser inserida na *bios* midiática, ela passa a se relacionar com todos os tipos de imagens ali presentes e com elas as negociações entre consumo, criação e engajamento comum a todos os conteúdos imagéticos disponíveis em meio digital. Sendo assim, percebemos que a ação chave para o processo de viralização é justamente o ato de se compartilhar uma fotografia. Para entender melhor tal processo que nos move em direção ao ato de compartilhar, recorreremos mais uma vez ao pensamento de Shifman (2016, p. 19):

Yet sharing is not only a buzzword: it has emerged as a central cultural logic, encompassing realms such as “sharing economies” and sharing emotions in intimate relationships. In this new era, the two meanings of the term in the predigital age - sharing as distribution and sharing as communication - converge. When I post a funny clip on Facebook, I distribute a cultural item and at the same time express my feelings about it. And most often, I anticipate that others will continue spreading the piece that I have enjoyed so much. In Other words: sharing contente - or spreading memes - is now a fundamental part of what participants experience as the digital sphere.⁴⁸

⁴⁸ “Compartilhar não é só uma palavra da moda: emergiu como o ponto central de uma lógica cultural, abrangendo domínios como “economia do compartilhar” e compartilhar emoções de relações íntimas. Nesta nova era, os dois significados do termo na era pré digital - compartilhar como distribuição e compartilhar como comunicação - convergem. Quando eu posto um clipe engraçado no Facebook, eu distribuo como um item cultural e ao mesmo tempo expresso meus sentimentos sobre ele. E, frequentemente, eu antecipo que os outros irão continuar divulgando a peça de que eu tanto gostei. Em outras palavras: compartilhar conteúdo – ou divulgar memes – é agora uma parte fundamental do que os participantes experienciam como a espera digital.” (SHIFMAN, 2016, p. 19, tradução nossa).

Assim como a autora, vemos que tal dinâmica também está presente em outros conteúdos virais além dos memes, no nosso caso, nas fotografias virais. Uma das particularidades entre tais imagens que influenciam em nosso engajamento é justamente as imagens que despertam em nós alguma emoção forte. Nesse sentido, quando compartilhamos uma fotografia que mobiliza nossos afetos, estamos ao mesmo tempo compartilhando como nos sentimos sobre determinada imagem e contribuindo, fragmento por fragmento, com a projeção do eu que inserimos da *bios* midiática. É importante ressaltar também que delimitamos nossa observação ao que entendemos como as redes sociais, ou seja, o conjunto de plataformas que oferecem a oportunidade para o usuário se conectar, comunicar e colaborar (Jue, Marr, e Kassotakis apud HEMSLEY AND MASON, 2013, p. 140). Shifman (2016, p. 62) também propõe uma observação que considera o conteúdo viral e o ato de se compartilhar tal conteúdo em termos de um ritual, o que implicaria considerar as negociações estabelecidas em termos de cultura, formação social e identidades políticas. Os memes, ainda segundo a autora, diferem de outros conteúdos virais por serem editáveis, principalmente de duas formas: na edição da peça propriamente dita (um texto ou a colagem de uma outra imagem sobreposta); e na cópia por mimetismo, o que configura uma espécie de paródia do meme original. Já um conteúdo viral, onde estão alocadas nossas fotografias virais, apesar de não serem editáveis, podem aderir ao primeiro processo concomitantemente por meio do mimetismo. Esse é o caso da charge (Figura 19) de autoria de um internauta que assina como Pxeira, publicada em uma página do *Facebook* e que copia a fotografia de Lucas Landau (Figura 5).

Figura 19 – Meta de Ano Novo: Combater o Desprezo



Autoria: Peixeira
Fonte: Facebook⁴⁹

⁴⁹Disponível em: <<https://www.facebook.com/jovensdeesquerda/photos/a.666091046925410/769205979947249/?type=3>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

Aproveitando o gancho de nossa volta à fotografia do brasileiro Lucas Landau, pontuamos que iniciamos esta dissertação apresentando a fotografia do sul-africano Kevin Carter e observamos uma certa semelhança entre as fortes repercussões que esta fotografia recebeu na época em que foi publicada no *The New York Times*, e as repercussões que observamos na fotografia de Landau, sendo a primeira em uma escala mundial e a segunda em uma escala nacional. Para começar agora a analisar com mais atenção o fenômeno da viralização de fotografias na *web*, consideramos importante, primeiramente, observarmos a validade esta comparação, dada a diferença entre os meios de difusão dessas imagens em suas respectivas épocas.

Diante do que vimos até aqui, notamos que é possível sim realizar alguns paralelos, como veremos mais adiante, porém, analisando do ponto de vista da maneira com que um conteúdo viraliza na *web* na contemporaneidade e as negociações entre o corpo e a *bios* midiática, em termos de uma negociação entre corpo, afecção e sociabilidade, podemos dizer que estas diferem completamente. Como vimos ao recapitularmos algumas reações que sucederam à publicação da foto de Kevin Carter, essas se deram por meio privado, ou seja, mesmo podendo o leitor permanecer anônimo durante uma ligação telefônica ou por meio de mensagem escrita, essas reações permaneciam fora do alcance do público. Sendo assim, as reações não implicavam em uma ação que refletisse a projeção pessoal e política dos leitores em uma esfera social e consideramos isso um fator determinante entre os percursos destas duas fotografias. Na fotografia da criança sudanesa, ligações e cartas foram recebidas em diferentes redações à medida que a fotografia ia sendo publicada e republicada em diferentes veículos. Já no caso da fotografia do menino em Copacabana, de Lucas Landau, as reações foram quase imediatas e de forma pública, o que nos deixa clara a diferença entre as mídias, uma vez que agora podemos de forma muito mais rápida e, muitas vezes, ainda tomados pelos sentimentos despertados por essas imagens, para então compartilhá-las, comentá-las e discuti-las; podemos ainda entrar em contato com o autor, procurar os personagens que aparecem nas fotos, etc.

Já sobre as semelhanças, achamos profícuo adentrar no conteúdo dessas imagens e gostaríamos de ressaltar que vemos em ambas as fotos a presença de dois conceitos citados anteriormente nesta dissertação: a *percepção subjetiva*, de Bergson (1990, p. 133) e o conceito de *embrião narrativo* da autora Buitoni (2011, p. 58), e que tratam sobre a representação do momento que nos indica um passado imediato e um futuro eminente, que nos convida a

empregar a nossa subjetividade e memória para que possamos imaginar o que veio antes e o que veio depois da fração de tempo retratada. No mesmo sentido de Bergson e Buitoni e, ainda, voltando à obra *About to Die: how new images move the public* (2010), vemos que a autora Barbie Zelizer refaz o percurso das representações imagéticas da morte de indivíduos ao longo da história dos principais veículos de comunicação dos Estados Unidos (Figura 20).

Figura 20 - The Attack on the President's Life



Autoria: A. Berghaus e C. Upham
Fonte: Library of Congress

Interessa-nos a visão que desde o século XIX, quando as representações de assassinatos, por exemplo, eram produzidas por ilustradores com base na narrativa dos jornalistas. Os veículos de comunicação perceberam que uma imagem que nos diz “foi assim” (do inglês “as it”) gera menos engajamento do público que uma imagem que nos diz “prestes a” (do inglês “about to”) (ZELIZER, 2010, p. 29). A autora considera que a mudança de temporalidade de um passado estático para um passado que indica um antes e depois e que, neste processo, conta com todo o investimento pessoal do leitor, faz brotar uma espécie de centelha e, a partir daí, este leitor poderá criar a narrativa segundo seus próprios propósitos.

Esta consciência nos dá mais uma dimensão de análise do fenômeno da viralização de fotografia, a do interesse dos fotógrafos e, é claro, dos veículos de comunicação, na viralização de seu conteúdo, como uma forma de gerar engajamento, no caso dos fotógrafos, dilatando a presença do seu trabalho nas redes sociais e, no caso dos veículos de comunicação, aumentando sua base de leitores e assinantes. A viralização que propomos analisar aqui, como já ressaltamos, acontece principalmente de forma espontânea, no entanto, há quem acredite em

uma certa fórmula que pode criar as fotografias virais tão cobiçadas pelos fotógrafos e veículos. É o caso da fotógrafa de Mariana Morales, que lista uma série de atributos que, segundo ela, podem fazer com que os índices de visualização e compartilhamento do seu conteúdo cresçam vertiginosamente em um curto espaço de tempo (Figura 21). Já ao que se refere aos veículos de comunicação, a publicação dessas fotografias por si só, indica-nos a consciência do engajamento provocado no leitor por imagens que contém determinados atributos.

Figura 21 - Captura de tela do site da fotógrafa Mariana Morales



Fonte: Site de Mariana Morales⁵⁰

Gostaríamos de destacar que os atributos aqui elencados não funcionam de forma determinante. Apesar de vários estudos se ocuparem dos processos que caracterizam nossa relação com dispositivos eletrônicos e virtuais, não consideramos possível apontar um ou outro conjunto de atributos que transforme uma fotografia que contenha determinados atributos, em uma fotografia viral. Resta a nós, nesta pesquisa, elencar atributos que se repetem nesse tipo de conteúdo e buscar o que eles nos acionam de forma mais profunda, como é o caso da fotografia *Menino protege o corpo com sacos de lixo ao retirar petróleo em praia no Cabo de Santo Agostinho, no Grande Recife*, do fotógrafo pernambucano Leo Malafaia (Figura 22), e que, segundo a reportagem de Marina Meireles (2019): “viralizou nas redes sociais e ganhou repercussão internacional como um símbolo do desastre ambiental no litoral brasileiro”

⁵⁰Disponível em: <<https://comotirarfotos.com/fotos-virais-como-bombar-suas-redes-sociais/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

Figura 23 – Foto tirada no BRT lotado na noite da reabertura do comércio durante a pandemia de Covid-19 no Rio de Janeiro



Autoria: Marcelo Yan
Fonte: UOL⁵²

Figura 24 – Foto de uma moradora de rua dormindo perto do cartaz da Olimpíada.



Autoria: Felipe Barcelos
Fonte: G1⁵³

⁵²Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/06/11/conheca-o-autor-da-foto-do-onibuslotado-que-viralizou-na-reabertura-do-rio.htm>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

⁵³Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/07/foto-de-moradora-de-rua-dormindo-perto-de-cartaz-da-olimpiada-viraliza.html>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

Abrindo espaço para voltarmos ao ato fundamental no fenômeno da viralização de fotografias na internet, o compartilhar, gostaria de ressaltar mais algumas proposições do pesquisador José Afonso Silva Junior sobre tal ato. Para o autor (apud SILVA JUNIOR, 2015, p.8), e, corroborando com Shifman (2016, p. 62), quando compartilhamos uma imagem, estamos reproduzindo um ato expressivo de uma fotografia em diálogo com a convergência tecnológica:

A fotografia é, portanto, um percurso que mantém uma função, ou permanência: a representação e obtenção de imagens através de processos tecnológicos; combinável, por sua vez, a uma estrutura, ou estruturas tecnológicas mais amplas com a qual dialoga constantemente, adaptando-se, rearranjando a cadeia produtiva onde se insere e reconfigurando-se de acordo com os fatores condicionantes. Ou se preferirmos, a parte de desvio que cabe na sua constituição dialógica com processos e cenários de ordem tanto tecnológica como social.

Para o autor, o compartilhamento da imagem ocupa o lugar de um segundo clique da fotografia e que agora faz parte de uma tríade: “clicar, salvar, compartilhar” (AFONSO, 2015, p. 8), o que caracteriza os novos estatutos aos quais a fotografia tem aderido na contemporaneidade.

Com o exposto nesta seção, objetivamos entender melhor a viralização de fotografias na internet por meio de autores que tratam sobre a viralização. Ao analisar o ato de se compartilhar uma fotografia de acordo com a noção de experiência de Dewey (2010, p. 115), ou seja, que “qualquer atividade prática, desde que seja integrada e se mova por seu próprio impulso para a consumação, tem uma qualidade estética”, podemos alocar os processos de subjetivação e interação mediada por dispositivos tecnológicos em termos contemporâneos a partir do entendimento de que as fotografias que viralizam, em grande parte, possuem atributos como o *embrião narrativo*, que nos convidam a um maior engajamento à medida que nossos processos de afecção são acionados. Ademais, e, segundo Baungarten (apud EAGLETON 1993, p. 18):

[...] a cognição estética é mediadora entre as generalidades da razão e os particulares dos sentidos: a estética é um domínio da existência que participa da perfeição da razão, mas de um modo “confuso”. “Confusão”, aqui, não significa “mistura”, mas “fusão”: na sua interpenetração orgânica, os elementos da representação estética resistem àquela discriminação em unidades discretas características do pensamento conceitual. Porém isso não quer dizer que essas representações sejam obscuras: ao contrário, quanto mais “confusas” elas são — quanto mais unidade-na-variedade elas produzem — mais claras, perfeitas, determinadas, elas se tornam.

4.3 Considerações sobre a escolha de três fotografias que viralizaram no Brasil nos últimos cinco anos.

Inicialmente, trabalhamos com alguns parâmetros de escolha do nosso *corpus* de fotografias que passaram por um processo de viralização nos últimos cinco anos no Brasil. No entanto, à medida que avançamos nesta pesquisa, novos conceitos foram sendo agregados e, a partir deles, algumas adequações foram necessárias e outros critérios de escolha foram sendo formulados. Nesta seção buscaremos elencar todos os critérios de escolhas das três fotografias que compõem nosso *corpus*.

Primeiramente, entendemos como um conteúdo viral um conteúdo que atende aos três parâmetros de Shifman já mencionados neste trabalho. Dentro deste universo, optamos por trabalhar com fotografias que viralizaram. Em seguida observamos que dentre estas imagens, havia uma ocorrência observável de fotografias que nos apontavam para certos conflitos e seus contextos. Ademais, a partir do momento em que o aparelho fotográfico foi modificado de maneira a tornar possível usar suas fotografias como fonte de informação, essa se tornou uma de suas principais funções. Como sabemos, inicialmente os dispositivos fotográficos exigiam um longo período de exposição e isso impedia, por exemplo, que ao fotografar uma paisagem urbana, algo além da paisagem estática pudesse ser representado na imagem, que escondia um objeto substancial de qualquer paisagem urbana, as pessoas. A partir destas transformações tecnológicas, a fotografia informativa agregou gradativamente um conjunto de práticas éticas que, em moldes bressonianos, perduram até os dias de hoje sempre que a relação que a fotografia estabelece com os objetos que representa é evocada.

Dessa forma, vemos neste atributo da fotografia (informar), um ponto a ser levado em conta, quando se objetiva entender um fenômeno contemporâneo que toma a fotografia como catalizador de fenômenos sociais massivos, como é o fenômeno da viralização na contemporaneidade. De forma mais ou menos análoga, no grupo de fotografias que viralizam e são capazes de nos informar e gerar debates, observamos a relevância de fotografias que nos apontam para um estado de conflito, de ordem física ou social. A partir de exemplos, podemos verificar que imagens que nos informam sobre um determinado conflito, interessam-nos desde a pré-história, como vemos com a *Pintura dos Índios Sem Cabeça* (Figura 18), datada com cerca de 6 mil anos, até a fotografia do brasileiro Lucas (2018) (Figura 5). De alguma forma, estas fotografias parecem nos interessar mais do que outras e, amparando-nos em estudos como o da pesquisadora Julianna Torezani (2016), que trata sobre o impacto de fotografias de crianças em situação de conflito, optamos por refinar nosso *corpus* por mais este parâmetro, expandindo

tal proposta da autora em nossa pesquisa em direção a fotografias que agenciam conflitos de uma forma mais geral, não só a partir de imagens de crianças.

Ainda sobre o refinamento de nosso *corpus*, ressaltamos mais uma vez que, ao longo desta pesquisa, aprofundamos alguns conceitos que sustentavam nossas hipóteses iniciais, que consideravam a existência de um *Pathosformel* nas fotografias que viralizavam na internet. No entanto, ao mergulharmos na teoria warburguiana, percebemos que tal conceito vai muito além de semelhança entre representações de tempos distintos. Dessa forma, elencamos três atributos relativos à manifestação das *Fórmulas de Páthos*, diante do que foi exposto sobre a teoria warburguiana: 1) Tais fórmulas sempre se manifestam em algo observável; 2) representam a dimensão corpórea da *Nachleben*, ou seja, se manifestam sempre no corpo dos personagens representados; 3) em uma primeira vista, o *Pathosformel*, se manifesta como algo de estranho na imagem, um ponto de anacronismo intrigante ou uma forma que nos parece fora de contexto. Assim, podemos elaborar mais um parâmetro de escolha de nosso *corpus*, o de que destacava as imagens que possuem um corpo como principal objeto de expressão da imagem.

Por fim, observamos que alguns conceitos podem ser testados quando tratamos de algumas fotografias que viralizam na internet, para além da teoria warburguiana. Como vimos nas seções anteriores deste trabalho, alguns autores como Bergson (1999), Zelizer (2010) e Buitoni (2011) nos indicam um estado das imagens e dos corpos que nos convidam a pensar sobre o passado imediato e o futuro eminente dos acontecimentos representados, acionando nossas afecções criadoras de imagens. Nesta dissertação, trabalhamos com o termo de Buitoni (2011, p. 58) para este estado dos *corpus*, ou seja, o tratamos como *embrião narrativo*, que a pesquisadora Juliana Torezani (2016, p. 3) sintetiza como “quando uma imagem dá pistas para uma ação a ser continuada, ou seja, o que ocorreu antes e depois do fato registrado. Já que por uma imagem é possível narrar a história de um fato, flagrante ou não”.

Sendo assim, escolhemos a nossas fotografias virais com base nos parâmetros elencados acima, realizando a aproximação que propomos entre a teoria do historiador de arte alemão Aby Warburg aos estudos no campo da comunicação. Além disso, agregamos a tal aproximação à verificação da hipótese de que nos interessamos mais por imagens que nos informam sobre um determinado conflito – e que formulamos de forma parcialmente dedutiva - e a existência de um *embrião narrativo*, que atua de forma catalizadora em nossos processos de afecção. Ao perceber que nossa questão problema não poderia ser respondida através de imagens, optamos por tratar nossa questão problema inicial - como uma imagem mobiliza sensibilidades coletivas, em tempos de viralização de imagens na internet? – como uma provocação num ponto de vista mais amplo de nosso trabalho, o que consideramos benéfico para nossas considerações finais,

já que podemos verificar mais atravessamentos teóricos que se mostraram durante a nossa escrita.

Aproveitando o gancho sobre a justificativa dos parâmetros que elaboramos para escolha do nosso *corpus*, gostaria de abrir espaço nesta seção para pontuarmos brevemente uma questão importante no ponto de vista metodológico desta pesquisa. Durante a banca de qualificação, fomos orientados sobre o risco de comprometer a natureza metodológica de um estudo de caso, ao flexibilizarmos os conceitos warburgianos no sentido de impor uma movimentação em que um conceito parte em busca de um *corpus* que o abrigue. Reconhecemos que este é um risco que resolvemos assumir pelo entendimento de estarmos trabalhando no limite teórico dos autores que sustentam as elaborações desta dissertação. Acreditamos profundamente que são esses limiares e tensões que tornam possível questionar uma teoria em seus limites tradicionais. Ademais, ressaltamos que este trabalho, como pôde ser visto em momentos em que uma linguagem pessoal foi utilizada, parte de uma memória da infância e sofre uma metamorfose de maneira a possibilitar o estudo de um fenômeno presente em plataformas digitais, com que interagimos diariamente e que não cessam em suas criações, transformações, ressignificações. Dito de outra forma, tal problemática nasce exatamente no dia em que vi a fotografia do sul-africano Kevin Carter na televisão e, nos anos que se seguiram, foi possível elaborar as questões sobre tal fotografia em direção a uma pesquisa que, por um lado, quer trazer à luz os processos que nos mobilizam afetivamente de forma massiva e que são desencadeados por algumas fotografias, e, por outro, identificar processos que de uma maneira quase fantasmagórica, transmitem engramas culturais através de nossos patrimônios visuais hereditários, os quais, como vimos até aqui, podem estar inseridos no processo de viralização de fotografias na internet. Sendo assim, gostaríamos de deixar clara a nossa visão sobre a natureza metodológica desta dissertação, que parte de uma fotografia em direção a um conjunto de conceitos que se mostraram profícuos para trabalhar com nossa problemática.

Através da série de parâmetros que elencamos para categorizar nosso *corpus*, selecionamos três fotografias que já foram citadas neste trabalho e cujo processo de viralização, ou de um aumento de circulação na internet foi noticiado em veículos de comunicação tradicional, são elas: a fotografia *Um menino observa os fogos na virada de ano novo em Copacabana* (Figura 5), realizada em 2018 (consideramos o início da queima de fogos para atestar o ano corretamente), e autoria do fotógrafo Lucas Landau; a fotografia *Menino protege o corpo com sacos de lixo ao retirar petróleo em praia no Cabo de Santo Agostinho, no Grande Recife* (Figura 22), de 2020 e autoria do fotógrafo Leo Malafaia; e a fotografia *Um Assassinato na Turquia* (Figura 17), de 2016 com autoria do fotógrafo turco Burhan Ozbilici. A seguir,

trataremos brevemente sobre alguns detalhes do contexto em que cada fotografia foi realizada, bem como a repercussão observada nos veículos de comunicação tradicionais, sobre tais fotografias e suas viralizações.

Sobre a fotografia *Um Menino Observa os Fogos na Virada de Ano Novo em Copacabana* (2018) (Figura 5), de Lucas Landau, uma vez que já tratamos brevemente do seu conteúdo no início desta dissertação, ocupar-nos-emos somente de alguns detalhes observados sobre esta fotografia e que ainda não havíamos comentado anteriormente. Lucas Landau, na ocasião da foto, estava a serviço da agência Reuters, e, originalmente, a fotografia foi publicada em cores (Figura 25), no entanto, a imagem que viralizou e compôs as reportagens que se seguiram em diversos veículos de comunicação foi a sua versão em preto e branco. Acreditamos que tal acontecimento demonstra que a fotografia viralizou a partir das redes sociais do fotógrafo num momento posterior à publicação na plataforma da Reuters.

Figura 25 - Um Menino Observa os Fogos na Virada de Ano Novo em Copacabana (versão original)



Autoria: Lucas Landau
Fonte: El País⁵⁴

Mais uma vez, vemos que nem todas as fotografias que viralizam são oriundas de veículos de comunicação tradicionais. Na verdade, as fotografias quando já estão nas redes se mostram mais disponíveis a serem compartilhadas pelas próprias redes. Exige muito poucos

⁵⁴Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/02/politica/1514924485_498274.html>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

cliques/toques, mobiliza uma energia menor e mais espontânea e instantânea. É diferente de incluir uma primeira etapa de transferir do veículo de comunicação para as redes para só depois poder compartilhar. No caso da fotografia de Landau, acreditamos que o processo de viralização aconteceu independente da sua publicação original na tradicional plataforma da Reuters. As redes sociais, como vemos, podem ser responsáveis por tal fenômeno de forma espontânea, ainda que a imagem também seja ligada a veículos.

Outra reportagem sobre os desdobramentos da fotografia de Landau foi a do portal Catraca Livre, que tratou sobre a atitude do fotógrafo em retratar uma criança sem a permissão antecipada dos pais, uma vez que o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) garante, além da inviolabilidade física e psíquica, também a preservação da sua imagem, identidade, autonomia, valores, ideias e crenças, espaços e objetos pessoais no Brasil. Sobre este questionamento, Landau, que no momento atuava como freelancer da Agência Reuters, publicou o seguinte comentário em sua página da internet⁵⁵:

Fui contratado, e pago, obviamente, para documentar os fogos da festa de réveillon em Copacabana. Nos 17 minutos que tive para compor essa história, aconteceu de encontrar uma criança deslumbrada, assistindo ao espetáculo. A pureza dos seus gestos e o encantamento no seu olhar me tocaram. [...] No entanto, em 17 minutos, infelizmente, não foi possível criar vínculos com todos os personagens — somou-se a isso o fato de que, encerrado o show pirotécnico, eu deveria voltar para casa o mais depressa possível para transmitir o material para a agência, afinal, eu tinha uma encomenda fotográfica para entregar naquela noite.

Na mesma reportagem, Landau ainda menciona que chegou a conhecer a criança de oito anos de idade, bem como sua mãe. O encontro e os detalhes sobre a relação que os dois desenvolveram a partir daí foram mantidos em sigilo, assim como a identidade da criança e da mãe de 35 anos, que trabalhava como ambulante no *réveillon* da praia do Rio de Janeiro. Assim, podemos perceber que a fotografia de Lucas Landau continuou repercutindo nos dias que se seguiram à tomada da fotografia.

Assim, a fotografia de Landau cumpre com nosso critério de que sua viralização é noticiada nos veículos de comunicação tradicionais. Com relação aos demais critérios, podemos ressaltar que a fotografia de Landau ainda cumpre com os três parâmetros de Shifman, uma vez que a sua viralização, como vimos, aconteceu de forma espontânea, foi transmitida de pessoa para pessoa, principalmente pelas redes sociais, e, assim, atingiu muitas pessoas em um curto espaço de tempo. A fotografia do menino em Copacabana é uma imagem que nos informa sobre

⁵⁵Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/menino-fotografado-copacabana/>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

um determinado conflito, principalmente relacionado a questões raciais e sobre a desigualdade social brasileira. Tal conflito pode ser verificado nos comentários e debates a respeito da fotografia nas redes sociais, como é o caso do trecho destacado na matéria do *Jornal de Brasília* publicada no dia 2 de janeiro de 2018, do comentário de uma mulher anônima extraído da internet⁵⁶:

Sobre essa fotografia do menino na praia, durante o réveillon de Copacabana:
 - Não vejo nada demais (e particularmente não achei nem bonita).
 Eu vejo uma criança que parou para olhar a queima de fogos no meio de uma festa.
 Sinceramente, nós temos que parar de achar que todo menino negro e sem camisa está abandonado, triste, sozinho, infeliz e contrastando com a felicidade dos outros.
 Temos que parar de achar que todo menino sozinho é criança que vive em situação de rua. Temos que parar de achar um monte de coisas. Inclusive, que é legal expor nossas crianças para a branquitude começar o ano com pena e compaixão de nós.
 Ah, por favor né, a gente tem essa mania horrível de reforçar os estereótipos de nossas crianças:
 - Que pena!
 - É o retrato do Brasil!
 - Imagem muito impactante, reforça as desigualdades do país.
 Parem! Vocês nem sabem quem é aquele menino. E vocês não querem saber também.
 Para 2018, menos estereótipos para crianças negras por favor.

Vemos, ainda, a existência de um *embrião narrativo*, uma vez que diante de tal imagem o usuário tende a construir um contexto para a criança que, em um primeiro momento, era desconhecida até pelo próprio fotógrafo. Por fim, vemos que o principal objeto expressivo da imagem é justamente o corpo do menino, tornando possível assim verificar a existência de um *Pathosformel* associado ao seu conjunto gestual. Essas duas últimas categorias serão abordadas com mais profundidade em nossa próxima seção. Por hora, ressaltamos a pertinência da fotografia de Lucas Landau às leituras que propomos nesta dissertação.

Continuando com a segunda fotografia escolhida, intitulada *Menino protege o corpo com sacos de lixo ao retirar petróleo em praia no Cabo de Santo Agostinho, no Grande Recife*, do fotógrafo Leo Malafaia (2019), colaborador da AFP⁵⁷. Em 2019, a costa brasileira (principalmente da região nordeste) sofreu o que para alguns especialistas foi o pior desastre ambiental em toda a história⁵⁸. Manchas de substâncias derivadas de petróleo com quilômetros de extensão chegaram em nossas praias sem que se soubesse sua origem e sem tempo de reação. No dia 21 de outubro de 2019, por volta das 11 horas, Everton Miguel dos Anjos, de 13 anos

⁵⁶ Disponível em: <<https://noticias.r7.com/distrito-federal/jornal-de-brasilia/foto-de-menino-em-copacabana-viraliza-e-provoca-discussao-na-internet-02012018>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

⁵⁷ Agência de notícias francesa fundada em 1835 (como agência Havas) e considerada uma das agências de notícias mais prestigiadas do mundo.

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sustentabilidade/foto-de-menino-coberto-de-oleo-viraliza-e-traduz-a-tragedia-do-litoral-nordestino/>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2021.

de idade, pediu permissão a sua mãe, dona de um pequeno comércio na praia de Itapuama, no município de Cabo de Santo Agostinho e, desobedecendo a orientação de não se sujar com a substância tóxica, Everton entrou no mar, momento em que o fotógrafo Leo Malafaia chegou na praia e fotografou a cena. Em reportagem publicada em 25 de outubro de 2019 pela *Carta Capital* e intitulada *Foto de Menino Coberto de Óleo Viraliza e Traduz a Tragédia do Litoral Nordestino*, com texto não creditado, é destacado que:

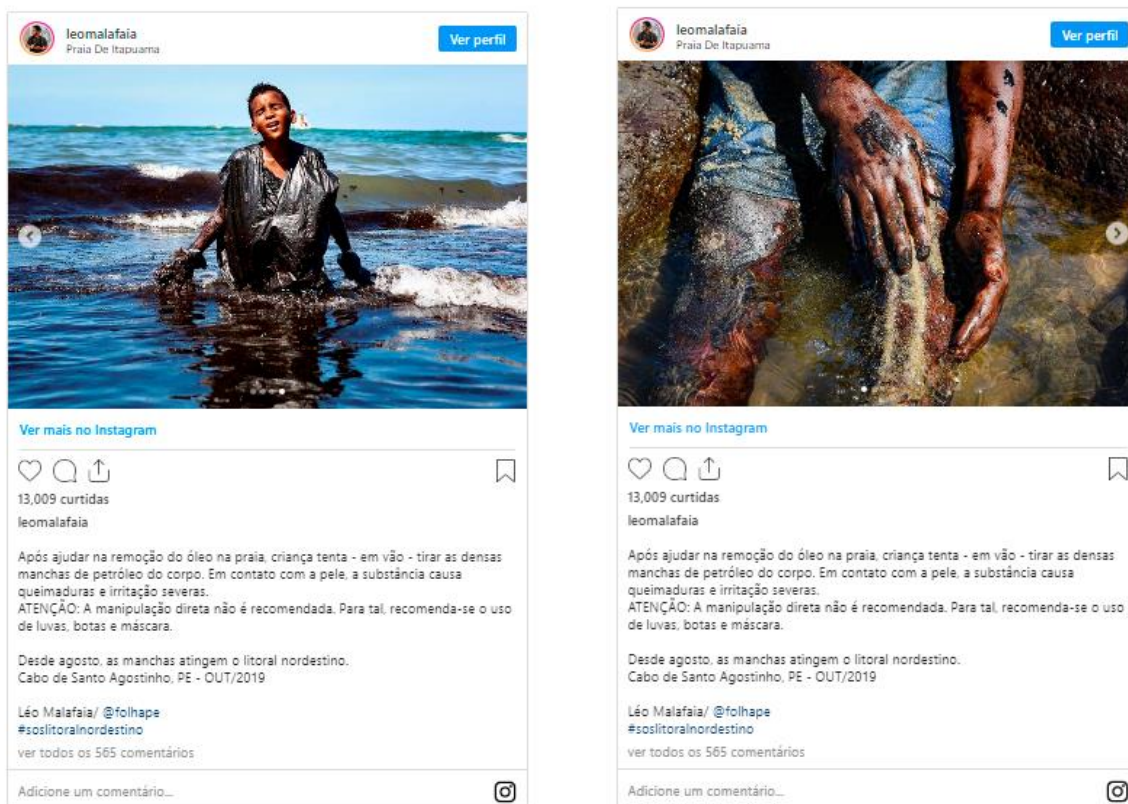
A imagem deu a volta ao mundo: um menino sai da água do mar com os olhos fechados e os braços abertos, em um gesto de impotência, com o corpo coberto por um saco de lixo, empapado do óleo que há quase dois meses se espalha pelo litoral nordestino.⁵⁹

Já em uma matéria publicada no UOL na mesma data e intitulada *Menino Coberto de Óleo Traduz em Imagem a Tragédia do Litoral Nordestino*, ressalta que o fotógrafo Leo Malafaia publicou a foto de Everton também em sua conta no *Instagram*, onde, utilizando a ferramenta carrossel de imagens, pode adicionar fotografias que mostram os momentos após a realização da fotografia, em que o menino aparece tentando limpar as manchas de óleo impregnadas em seu corpo (Figura 26)⁶⁰.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sustentabilidade/foto-de-menino-coberto-de-oleo-viraliza-e-traduz-a-tragedia-do-litoral-nordestino/>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2021.

⁶⁰ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2019/10/25/menino-coberto-de-oleo-traduz-em-imagem-a-tragedia-do-litoral-nordestino.htm>. Acesso em: 25 de janeiro de 2021.

Figura 26 - Capturas de tela do Instagram de Leo Malafaia publicada pelo UOL



Fonte: UOL

Da mesma forma como fizemos com a primeira fotografia, revisaremos a aderência da fotografia de Leo Malafaia ao conjunto de atributos que buscamos para compor o nosso *corpus*. Primeiramente, vimos que a viralização da fotografia do menino Everton foi noticiada em vários veículos de comunicação tradicional, certificando o que neste trabalho atesta o fenômeno da viralização e, ademais, cumpre os parâmetros de Shifman que definem um conteúdo viral na internet. Agora, gostaríamos de pontuar a interessante mudança, ou melhor, adaptação que podemos ver entre a fotografia de Lucas Landau e a fotografia de Leo Malafaia ao que se refere às dinâmicas de publicação que cada fotógrafo empregou no ano em que cada uma foi viralizada. Se Lucas Landau optou por publicar uma única foto, Leo Malafaia optou por inserir mais fotos através da ferramenta carrossel do *Instagram* e acreditamos que isso não é por acaso. O conceito de *embrião narrativo* que pode ser visto em ambas as fotografias é usado de forma diferente por Leo Malafaia, uma vez que ele não deixa só a cargo do leitor o processo de formação de imagens que nos indiquem um antes e um depois imediatos na fotografia de Everton. Talvez por acreditar que nas demais imagens a sensação de angústia de se tentar limpar uma mancha de óleo fortemente impregnada em seu corpo também cumpria um papel

importante na construção desta narrativa, não anulando o papel ativo das afecções de quem via aquela imagem.

O conflito visto nesta imagem, e ressaltado nas reportagens aqui elencadas, é justamente o que envolve o Governo Federal Brasileiro e as acusações de demora em tomar medidas de contenção dos danos causados ao meio ambiente e à população das localidades atingidas: “Várias ONGs têm denunciado a lentidão das autoridades em reagir e a falta de recursos para combater o que muitos especialistas consideram a pior catástrofe ambiental do nordeste brasileiro”⁶¹. Já na reportagem publicada no jornal *Folha de São Paulo*, um internauta chamado Valdeci Gomes comenta⁶²:

Descaso total do governo federal, além da imagem da Amazônia queimando, mas esta imagem, estão destruindo nossos maiores patrimônios, pois o litoral nordestino é um dos mais belos do mundo. O Brasil é quem perde com isso. A imagem ambiental do país é a pior possível, mas com Bolsonaro sempre pode piorar, vamos esperar.

Por fim, vemos também na fotografia de Leo Malafaia o corpo de Everton como principal componente expressivo na imagem que viralizou em 2019, com isso buscaremos validar a nossa hipótese de existência de um *Pathosformel* associado a tal imagem, e que este aciona o nosso patrimônio visual hereditário nos processos de afecções identificados no processo de viralização da fotografia.

Nossa terceira e última imagem é a fotografia *Morte na Turquia* (Figura 17). Em 19 de dezembro de 2016, o embaixador russo na Turquia Andrei Karlov foi assassinado diante de dezenas de pessoas em uma galeria de arte em Ancara, capital turca. Em meio aos presentes, vários fotógrafos puderam assistir ao atirador Mevlut Mert Altintas, de 22 anos, e que também fazia a segurança do local, alvejar várias vezes Karlov pelas costas aos gritos de “Allahu Akbar” (“Alá é grande”). Um dos fotógrafos presentes era o turco Burhan Ozbilici, e suas fotos do evento para *Associated Press* circularam amplamente na internet em vários veículos de comunicação digital e em meio impresso⁶³. A escolha desta fotografia se deu, assim como as demais, através da pregnância aos parâmetros estabelecidos anteriormente, como ter um corpo como principal objeto expressivo da imagem, além de verificarmos a existência do *embrião narrativo* que catalisa o processo que nos informa sobre o que acontecia na Síria naquele ano.

⁶¹ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2019/10/25/menino-coberto-de-oleo-traduz-em-imagem-a-tragedia-do-litoral-nordestino.htm>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2021.

⁶² Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/10/menino-coberto-de-oleo-traduz-em-imagem-a-tragedia-do-litoral-nordestino.shtml>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2021.

⁶³ Fonte: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/13/cultura/1486980351_621513.html>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2021

Uma reportagem do portal de notícias *El País* publicada em 20 de dezembro de 2016⁶⁴ comenta a forte repercussão que teve a fotografia de Burhan ao dizer que:

Sua atitude, capturando imagens enquanto o assassino empunhava uma arma e ameaçava os presentes, foi muito comentada nas redes sociais. Suas fotos foram capa de jornais do mundo todo. A mais vista foi a do atirador apontando a pistola, mas há uma enorme sequência de retratos.

Na mesma reportagem, o fotógrafo descreve o momento:

O barulho dos disparos, pelo menos oito, foi ouvido na galeria de arte. Veio um pandemônio. As pessoas gritavam, escondiam-se atrás das colunas e debaixo das mesas, ou jogavam-se no chão. Eu estava assustado e confuso, mas pude me cobrir parcialmente atrás de uma parede e fiz meu trabalho: tirar fotos.

A fotografia de Burhan ainda viria a vencer o prêmio *Word Press Photo* no ano de 2017 e se tornou símbolo das tensões diplomáticas entre a Turquia e a Rússia, que teve seu momento crítico entre os anos de 2015 e 2017 e ainda não é possível dizer que chegou a um fim.

Uma peculiaridade sobre essa foto, e que a diferencia das demais apresentadas como *corpus* desta pesquisa, é que o atirador Mevlut Mert Altintas sabia da presença de câmeras no local e agiu, ao nosso ver, como em uma espécie de performance para os presentes, uma vez que era um evento que marcava a abertura de uma exposição fotográfica com a presença de um embaixador. No livro *A Ilusão Especular* (1984), o pesquisador Arlindo Machado comenta justamente o que está em jogo quando sabemos que existe uma câmera fotográfica apontada para nós. Segundo Machado (1984, p. 54):

Diante de uma câmera, não há realidade que permaneça intacta: tudo se altera, tudo se rearranja, tudo concorre para a ordem ideal do momento [...] A câmera não é nunca passiva diante do seu objeto; ela impõe um arranjo, ela produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença e isso até mesmo quando ela está invisível [...].

Acreditamos que esta peculiaridade justifica, por si só, a adição desta fotografia ao nosso *corpus* de análise e objetivamos compreender como o *Pathosformel* pode se articular no corpo do atirador, enquanto este sabia que seu gesto seria fotografado. No entanto, ainda podemos destacar a relação desta imagem com a noção de “prestes a” (do inglês “about to”) (ZELIZER, 2010, p. 29) empregado desde século XIX e que nos indica um entremeio entre os acontecimentos de uma determinada cena. Assim como no exemplo da ilustração publicada no

⁶⁴ Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/13/cultura/1486980351_621513.html>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2021.

Washington DC em 1881, *The Attack on the President's Life* (Figura 20), a fotografia de Burhan nos mostra o exato momento após o ataque ao embaixador russo e antes da prisão (seguida da morte) do atirador, e esse “prestes a” contribui para o aumento do engajamento provocado por essa fotografia.

Em tempo, destacamos por fim que não discutiremos o ato do ponto de vista religioso da ação, que, aparentemente, representa um momento de máxima exaltação em que um fiel se põe em sacrifício em nome de sua fé. Ao invés disso, tomaremos o gesto de forma mais isolada na cena em que se deu a captura da fotografia viral que trabalhamos nesta etapa.

5 UMA MIRADA WARBURGUIANA SOBRE FOTOGRAFIAS VIRAIS

5.1 Um menino observa os fogos na virada de ano-novo em Copacabana

Figura 5 – Um menino observa os fogos na virada de ano novo em Copacabana.



Autoria: Lucas Landau
Fonte: Site de Lucas Landau

Como já comentamos brevemente o contexto desta e das demais fotografias viriais que compõem nosso *corpus*, começaremos nossas análises a partir da possibilidade de existência de um *Pathosformel*, seguido da identificação deste no *Atlas Mnemosyne* (2010).

O corpo da criança retratada ocupa de fato um lugar central na imagem realizada pelo brasileiro Lucas Landau e é nele que, como dissemos, devemos procurar as fórmulas patéticas warburguianas e que fazem do nosso corpo uma mídia de transmissão de engramas culturais do passado. Para os fins desta análise, dividimos nossa observação em dois momentos, um que analisa o gestual do corpo do personagem, e um outro que observa a expressão no rosto.

Seguindo a ideia de que o *Pathosformel* sempre se mostra a partir de algo um pouco fora de lugar (por assim dizer) na imagem e observando atentamente o gesto do corpo da criança, vemos que, nesse sentido, o que nos chama atenção é a posição dos seus braços. Vemos que este movimento nos parece ter sido capturado no entremeio de uma posição para outra, os braços da criança não estavam estáticos nesta posição, mas sim no meio de um movimento entre o início e o fim de um gesto. Por outro lado, alguns comentários, elencados nas reportagens que trouxemos sobre essa fotografia, sugerem que a criança está em situação de desamparo, e

vemos, nesta posição dos braços, algo que nos sugere esta sensação, talvez, por nos lembrar uma reação de encolhimento causado pelo frio (o que faz sentido se considerarmos que a temperatura do mar costuma ser fria no Rio de Janeiro no turno da noite). Já a expressão do rosto da criança, ao contrário da alegria que imaginamos ao pensarmos numa queima de fogos no ano-novo, parece-nos um pouco assustada. A posição das sobrelanceiras e dos olhos nos dão a ideia de um certo espanto e a boca permanece levemente entreaberta, sem sorrisos.

Diante destas duas observações, podemos então retomar à literatura e às proposições de alguns autores acerca deste estado transitório do movimento, vinculado a um gesto primitivo que foi repetido através dos tempos e, partir daí, tornou-se um gesto expressivo. Nesse sentido, Didi-Huberman (2013) comenta as proposições de Goethe (1798, pp.169-170) sobre a escultura de Laocoonte e destaca o que, para ele, seria uma definição mais radical do *Pathos*:

(...) a mais alta expressão patética situa-se na transição de um estado para outro. (...) Quando essa transição conserva, ademais, o traço claro e nítido do estado anterior, ela constitui o mais maravilhoso objeto para as artes plásticas (...)

Didi-Huberman (2013, p. 181) chamará de “momento-intervalo”, esse momento que não é a posição na frente e nem a de trás, o autor se refere justamente a esse momento que destacamos no gesto do corpo da criança, a fotografia escolhida pelo fotógrafo foi justamente a que se encaixa nesse momento-intervalo que Didi-Huberman comenta. Se por um lado os artistas plásticos a quem se refere Goethe encontram a máxima exaltação ao representar tais estágios do momento, os fotógrafos também os selecionam em meio às sequências de imagens que as câmeras modernas oferecem como possibilidade, uma vez que realizar dezenas de fotografias de uma determinada cena se tornou usual. Sendo assim, vemos como pertinente nossa observação sobre o movimento dos braços da criança retratada por Lucas Landau, e o momento escolhido pelo fotógrafo.

Sobre a expressão de medo e um certo encolhimento que nos faz pensar em uma sensação de frio, entendemos que a reação da criança na fotografia se deu de forma inconsciente, agindo de forma quase reflexiva. No entanto, Warburg não toma tais movimentos a partir da ideia de reflexo e sim de uma “memória inconsciente” comandando os atos expressivos humanos (ibidem, p. 203). Warburg, como dissemos, estudou a genealogia das expressões humanas e de outros animais, principalmente a partir da obra de Charles Darwin intitulada *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (2009, p. 149) e que destacamos um trecho:

Todo ato, seja qual for a sua natureza, que acompanha constantemente um dado estado de espírito, logo se torna expressivo. Há, por exemplo, a agitação da cauda do cão, a elevação dos ombros do ser humano, o eriçamento dos pelos, a secreção de suor, as modificações da circulação capilar, a dificuldade de respiração, a produção de diversos sons pelo órgão da voz ou por outros mecanismos. Nem mesmo os insetos deixam de exprimir cólera, pavor, ciúme e amor por seu zumbido. No homem, os órgãos respiratórios desempenham um papel capital na expressão, não só por sua ação direta, mas também, e mais ainda, de maneira indireta. (DARWIN, 2009, p. 149).

Em seguida o autor completa na mesma página:

(...) podemos crer que, desde os tempos mais remotos, o pavor foi expresso de maneira quase idêntica à que conhecemos hoje no ser humano, ou seja, através do tremor, dos pelos arrepiados, do suor frio, da palidez, dos olhos desmedidamente abertos, do relaxamento de um grande número de músculos e da tendência que o corpo experimenta a se encolher ou permanecer imóvel. (ibidem).

Diante destas citações, entendemos melhor a natureza do gesto do corpo e do rosto do menino, esse movimento inconsciente que exprime medo é um veículo de gestos antigos e que justamente queremos observar aqui. Agora, podemos adentrar nas fórmulas de *Páthos* que podem nos ajudar a entender melhor esta fotografia viral. Antes disso, gostaríamos de pontuar que à medida que exercitamos diferentes possibilidades de leitura dos painéis do *Atlas Mnemosyne* (2010), familiarizávamo-nos mais profundamente com o pensamento do historiador da arte alemão durante nossas leituras. Dessa forma, percebemos que o Atlas só funciona tal qual concebeu Warburg, se considerarmos as pranchas como uma unicidade, jamais divididas em setores, mas que seguem uma determinada lógica psíquica e que aqui buscaremos delinear através das nossas interpretações das pranchas em paralelo à nossa fotografia viral.

Acreditamos que, se existe um *Pathosformel* nesta imagem, ele aparece justamente nos braços cruzados da criança. É este o gesto que predomina e que nos parece um pouco fora de lugar, um pouco estranho (anacrônico?). Esse gesto que nos parece abrigar uma fórmula patética de outros tempos e é ele que escolhemos procurar no *Atlas Mnemosyne*. Mais uma vez, não procuraremos imagens que se pareçam figurativamente com a fotografia de Lucas Landau, ao invés disso, buscaremos uma fórmula de *Páthos* que abrigue, em termos de forma, o gesto de cruzamento de braços que, como observamos, indica-nos um entremeio de um movimento que começou exatamente antes e acabou exatamente depois da tomada da fotografia, mas que, no entanto, não o vemos. Ademais, como comenta Didi-Huberman (2013, p. 193):

Pesquisar as ‘fórmulas primitivas’ do *Páthos* é procurar compreender o que o *primitivo* quer dizer na própria atualidade da expressão motora, quer essa atualidade seja objeto de uma reportagem fotográfica nos museus do Vaticano [...], quer o seja nos planaltos do Novo México.

No Painel 42, alocado na página 133 do *Atlas Mnemosyne* (2010), estão as imagens reunidas por Warburg sob o título de *Expressão de sofrimento em inversão energética (Penteu, ménade na cruz). Lamentação fúnebre burguesa, heroizada. Lamentação fúnebre. Morte do Redentor [c.f. painel 4]. Sepultura. Lamentação da morte* (Figura 27).

Figura 27 – Painel 42 do *Atlas Mnemosyne*



Fonte: Atlas Mnemosyne

Neste painel, Warburg trabalha justamente o *Páthos* do sofrimento em inversão energética, quer dizer, quando o *Páthos* do sofrimento é deslocado para a dor de um terceiro. Didi-Huberman (2013, p. 210) comenta que, ao avançar em suas pesquisas, Warburg elaborará esquemas de oscilação, partindo da ideia de inversão energética. Dessa forma, as fórmulas de *Páthos* passam a oscilar entre polos como “*éthos e páthos*, apolíneo e dionisiaco, olímpico e demoníaco etc”. Nesta prancha, duas imagens nos mostraram as formas de cruz que nos chamaram atenção, são elas: a reprodução de um relevo de Giovanni di Bertoldo, de 1475 (Figura 28) e o afresco de Cosme Tura de 1474 (Figura 29).

Figura 28 - Reprodução do relevo Ménade na Cruz



Autoria: Giovanni di Bertoldo
Fonte: Museo do Louvre

Estas duas imagens nos dão uma boa dimensão do *Páthos* trabalhado por Warburg neste *Painel*, e em ambas ressalta a dramaticidade dos gestos de sofrimento dos personagens da cena, em pesar pela morte da figura do redentor que ocupa um lugar central na imagem. Nele, encontramos a referência ao formato da cruz e que, para nós, materializa-se na fotografia de Lucas Landau, nos braços da criança que assistia os fogos durante aquele dia 1º de janeiro de 2018.

Figura 29 – Reprodução do afresco Pietá



Autoria: Cosme Tura
 Fonte: Museo do Louvre

Nesta altura, vemos duas possibilidades de consonâncias entre as formas das imagens. Uma que interpreta o cruzamento dos braços através da aparição; outra do cruzamento das pernas que é representado em ambas as imagens e que, de forma geral, é repetido frequentemente quando uma imagem de Jesus Cristo na cruz é produzida - no relevo de Giovanni di Bertoldo, Cristo é o único representado com as pernas cruzadas, inclusive. Acreditamos que o gesto do corpo da criança está ligado ao mesmo *Páthos* que Warburg elencou na prancha 42 e se fizermos um exercício de narrativas simbólicas entre as cenas nas duas imagens da prancha, elencadas aqui, e a cena fotografada por Lucas Landau, não demoramos a perceber que, diante da figura daquela criança, cujo gesto nos liga a imagens cristãs da antiguidade, as pessoas se sensibilizaram massivamente, tal como nos é mostrado nestas imagens do *Painel 42*. A figura de uma criança que convida o nosso inconsciente a elencar imagens do Redentor pode nos explicar de alguma forma o fenômeno de compartilhamento e comoção em massa que causou. Apesar de nossas comparações não serem baseadas unicamente pelas similaridades entre imagens de diferentes épocas, não podemos deixar de reparar também que em todas estas imagens, uma linha horizontal de pessoas participa da composição de forma simétrica e isso apenas reforça nossas ligações.

Assim, vemos que o gesto primitivo que inconscientemente foi reproduzido pela criança e fotografado e escolhido para ser publicado pelo fotógrafo, fala-nos na contemporaneidade sobre o sofrimento de uma criança negra em nosso país e isso pode ser aferido através da

maioria das interpretações que podemos elencar das pessoas que compartilharam esta imagem e a associaram a tais problemas sociais. Como sabemos, “a morte de Jesus é o centro da teologia cristã” (MONLTMAN, p. 252), e a cruz é o símbolo maior de uma injustiça que em resumo se deu pelo cerceamento do direito à vida, quando foi negado a Cristo os Direitos Humanos (BARBOSA, 2016, p. 362). Podemos lembrar ainda que este gesto dos braços também nos lembra a posição dos braços de um preso ao ser algemado. Apesar de não haver um cruzamento, os braços quando algemados na posição nos fazem sentir a mesma sensação de fragilidade, vulnerabilidade, recolhimento e entrega que vemos no corpo do menino fotografado por Landau.

Para os fins desta dissertação, não buscamos nos aprofundar na teologia cristã e, ainda, investigar mais detalhadamente ao longo de toda a história o sinal da cruz como símbolo em diversas culturas - apesar de que, ao fazermos isso, estaríamos seguindo o pensamento warburguiano – ao invés disso, daremo-nos por satisfeitos por entendermos que já alcançamos um encaminhamento a nossas perguntas de pesquisa ao alinhar a fotografia viral de Lucas Landau à iconografia já elencada pelo historiador de arte alemão. Assim, estamos praticando o pensamento warburguiano acerca das fórmulas patéticas de uma maneira plena, não nos guiando por mimetismos pura e simplesmente. No entanto, devemos considerar a natureza propositiva presente neste trabalho, que busca criar vias de compreensão sobre o fenômeno da viralização de fotografias na *web* e propor novas abordagens para teoria warburguiana e ainda estar de acordo com os limites teóricos alocados em uma dissertação.

Voltando à nossa fotografia viral, sobre a expressão do rosto da criança, ainda poderíamos escolher o caminho que associaria a imagem ao *Páthos* do sofrimento, uma vez que, enxergando o *Atlas Mnemosyne* como uma grande interface que ligam imagens de tempos distintos através de energias imagéticas, múltiplos caminhos interpretativos podem ser tomados ou, ainda, ambos os caminhos podem ser tomados conjuntamente e, sendo assim, a fotografia de Lucas Landau poderia demonstrar ambas as pregnâncias simbólicas e que, trabalhando conjuntamente, estariam envolvidas no processo de viralização desta imagem. No entanto, para os fins dessa dissertação, consideramos mais profícuo trabalhar com o gestual dos braços da criança, uma vez que esta linha interpretativa nos oferece um caminho mais complexo e que requer um esforço maior para alinhar tal imagem à iconografia trabalhada pelo historiador de arte alemão.

Continuando com nossas etapas de análise, agora elencaremos outras fotografias que possam também ser alinhadas tanto à fotografia de Lucas Landau, quanto às duas reproduções presentes no *Atlas Mnemosyne*, objetivando a produção da nossa própria prancha tal qual as do

Atlas Mnemosyne (2010). Escolhemos incluir mais duas fotografias cuja pregnância se assemelha às fotografias aqui elencadas e cujas ligações são estabelecidas de forma mais direta, porém sem perder a força de sua potência.

A primeira é uma fotografia muito conhecida e que podemos dizer que se transformou em uma imagem síntese da Guerra do Vietnã. É a fotografia conhecida como Napalm Girl⁶⁵ e foi realizada em 1972 pelo fotógrafo sul-vietnamita Nick Ut, da agência Associated Press (Figura 30).

Figura 30 – Napalm Girl



Autoria: Nick Ut
Fonte: World Press Photo

A fotografia de Ut, vencedora do Prêmio Pulitzer de 1972, assim como as demais fotografias que elencamos, circulou em vários veículos de comunicação de todas as partes do mundo e causou um grande impacto na época em que foi publicada. Comenta-se que contribuiu em campanhas que pediam o fim da Guerra do Vietnã. A autora Julianna Torezani (2016, p. 6), citando Zelizer, destaca a grande circulação desta fotografia:

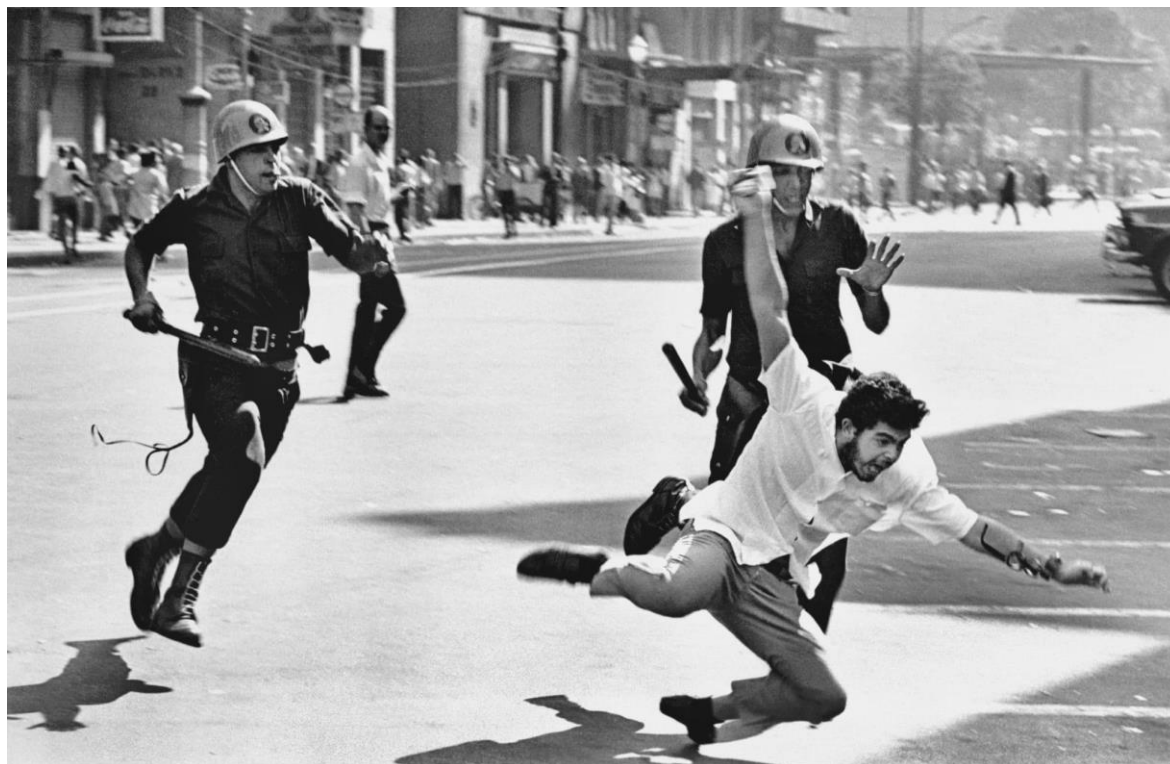
⁶⁵ Napalm é uma arma química à base de fósforo branco, substância que entra em combustão em contato com o oxigênio, usado pelo exército americano durante a Guerra do Vietnã.

The next morning, the photo was splashed across the U.S. print media, stretching over four and five columns of the front pages of nearly every major newspaper - including the New York Times, Washington Post, Los Angeles Times, and Philadelphia Inquirer. The Associated Press, which handled the image, estimated that nearly every U.S. paper printed it. In each case, the adjoining caption remarked on the “fleeing children,” noting that one girl had ripped off her clothing⁶⁶

Vemos na fotografia de Nick Ut o mesmo *Pathosformel* que nas primeiras imagens, os braços da menina em chamas nos dão uma percepção mais direta em comparação com a fotografia de Lucas Landau, no entanto, vemos esta consonância entre as imagens que conjugam tanto o *Páthos* do sofrimento quanto o *Páthos* do sofrimento em inversão energética.

A segunda fotografia, e última imagem que gostaríamos de elencar, é a fotografia do fotógrafo brasileiro Evandro Teixeira, que na época trabalhava no Jornal do Brasil. Em 22 de junho de 1968, a fotografia do brasileiro viria a ser considerada símbolo da repressão nos anos da ditadura militar no Brasil (Figura 31).

Figura 31 – Estudante Perseguido Por Policiais na Sexta-Feira Sangrenta



Autoria: Evandro Teixeira
Fonte: Folha de São Paulo

⁶⁶ “Na manhã seguinte, a foto foi espalhada pela imprensa dos Estados Unidos, se apresentando ao longo de quatro e cinco colunas das primeiras páginas de quase todos os grandes jornais, incluindo o The New York Times, Washington Post, Los Angeles Times, e Philadelphia Inquirer. A Associated Press, que movimentou a imagem, estima que quase todos os jornais americanos publicaram a imagem. Em cada caso, a legenda adjacente comentou sobre as “crianças que fogem”, observando que uma menina tinha arrancado sua roupa” (TOREZANI, 2016, p. 6, tradução nossa).

A fotografia de Evandro estampou (não creditada)⁶⁷ a parte inferior da capa do jornal do Brasil e mostrava os acontecimentos do dia 21 de junho daquele ano, que ficou conhecido como “Sexta-Feira Sangrenta”⁶⁸. Segundo os relatos do fotógrafo, o jovem fotografado acabou falecendo em função da queda e das agressões que sofreu naquele dia.

Elencamos esta última imagem também objetivando ressaltar as variações que o *Páthos* que estudamos presente na *Painel 42* do *Atlas Mnemosyne* nos oferece. A teoria warburguiana dá conta dessas inversões, deslocamentos e mutações nos corpos que abrigam as fórmulas patéticas. A fórmulas que Warburg enxergava nos corpos como o *Pathosformel* também se manifestava, por deslocamento, sob a representação de objetos animados como na obra de Botticelli estudada pelo autor. Dessa forma, vemos que a fotografia de Evandro Teixeira também causou um forte impacto e que o gesto desse estudante é o mais profundo gesto de desespero que podemos atingir, que é o gesto de desespero que antecede a morte. O momento que o fotógrafo capturou, assim como nas demais fotografias do nosso Painel (Figura 32), mostra-nos esse momento de máxima exaltação interior, apontado por Warburg, aquele que não existiria um instante à frente, ou atrás daquele escolhido pelo fotógrafo para efetuar o clique, é o momento-intervalo em que devemos procurar as fórmulas patéticas warburguianas, o momento *about to* que Zelizer (2010, p. 29) nos aponta como o momento que nos convida a pensar nos instantes que antecederam e sucederam aquele mínimo intervalo de tempo. Sendo assim, podemos formular nossa primeira prancha, a partir do *Pathosformel* presente na *Painel 42* do *Atlas Mnemosyne*, elencado a partir da fotografia viral do brasileiro Lucas Landau.

⁶⁷ Segundo a mesma reportagem, a falta dos créditos de seu como forma de proteger a identidade do fotógrafo da violenta censura imposta pelo governo militar daquela época.

⁶⁸ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/07/foto-de-evandro-teixeira-na-sexta-feira-sangrenta-virou-simbolo-da-repressao-militar.shtml>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2021.

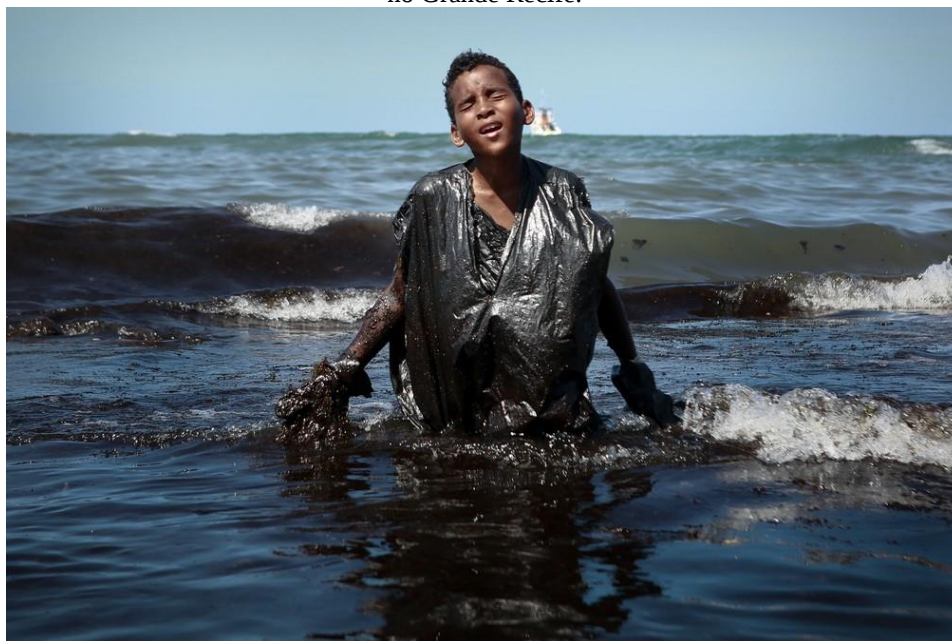
Figura 32 – Montagem do Painei I



Autoria Nossa

5.2 Menino protege o corpo com sacos de lixo ao retirar petróleo em praia no Cabo de Santo Agostinho, no Grande Recife

Figura 22 - Menino protege o corpo com sacos de lixo ao retirar petróleo em praia no Cabo de Santo Agostinho, no Grande Recife.



Autoria: Leo Malafaia
Fonte: G1 PE

Vemos que na fotografia do menino Everton, realizada pelo fotógrafo Leo Malafaia, durante o desastre ambiental que atingiu o nordeste brasileiro em 2019, há uma opção de enquadramento em que o objeto de maior valor expressivo da fotografia, o corpo de Everton, ocupa o lugar central. Dentro do seu conjunto gestual, vemos dois conjuntos que podem ser ressaltados: a posição dos braços e a expressão no rosto do menino. Como vimos no caso da fotografia de Lucas Landau, é possível identificar nestes dois conjuntos a pregnância de mais de uma fórmula de *Páthos* a partir da comparação dessa imagem com a iconografia trabalhada por Warburg em seu *Atlas*. Sendo assim, optamos por seguir a linha interpretativa que nos põe em contato com uma fórmula patética central na teoria warburguiana, que é o *Pathosformel* da dor e do sofrimento, e que, em nossa fotografia viral, aparece através da força da expressão de sofrimento no rosto de Everton. No entanto, a maneira com que interpretamos e instrumentalizamos a teoria do historiador da arte não vê a indicação de um *Páthos*, de modo a excluir outras possibilidades de interpretação. Sendo assim, utilizaremos o *Atlas Mnemosyne* em sua complexidade, considerando linhas interpretativas que podem agir de maneira concomitantes em uma determinada imagem, numa interface dinâmica operada no tempo das *Sobrevivências* warburguianas. Então tomaremos como base a prancha indicada por Warburg

como *Painel 41a* e nomeada como *Expressão de sofrimento. Morte do sacerdote*. [cfr. *Painel 6*] (Figura 33), o historiador da arte indica a relação entre o *Painel 41a* e o *Painel 6* e o que há de comum entre os dois painéis, que é a representação da morte de Laocoonte. Aqui, trabalharemos com imagens dessas duas pranchas, porém com ênfase no *Painel 41a*, cuja temática central versa sobre o sacerdote de Troia e, como veremos, tem um papel fundamental no desenvolvimento desta análise.

Figura 33 – Reprodução do Painel 41a



Fonte: Atlas Mnemosyne

Laocoonte, segundo a mitologia grega, era um sacerdote de Apolo que desobedeceu a suas ordens casando-se e tendo dois filhos, Antífantes e Timbreu. Laocoonte estava realizando um sacrifício ao Deus Netuno quando Apolo enviou serpentes para matar a ele e seus descendentes⁶⁹. No entanto, o *Grupo de Laocoonte* (Figura 34), estátua anônima encontrada em 1506 em Roma, vai aparecer somente no *Painel 6*. Como dissemos, Warburg sinaliza a ligação entre esses dois painéis e, para os fins desta análise, começaremos elencando essa imagem em comparação com a fotografia de Everton, capturada pelo fotógrafo Leo Malafaia.

Figura 34 - Grupo Laocoonte



Autoria: Atribuído a Agesandro, Atenodoro e Polidoro
Fonte: Museo do Vaticano

O que mais nos chamou atenção e que nos fez conectar essas duas imagens, além da expressão de dor e sofrimento em ambas, é que os personagens centrais parecem recobertos por um tecido vivo. Na fotografia de Everton, vemos que seu corpo aparece vestido com um saco plástico preto e, ao observar de forma duradoura esta fotografia, reparamos que as sacolas se fundem ao preto encontrado do mar, gerando uma sensação maior de que o óleo que está

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.greekmythology.com/>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2021.

presente no mar também recobre o corpo do menino. Já na escultura de Laocoonte, vemos cobras que aparecem emergir das profundezas para se agarrar, tal como o óleo na pele de Everton, ao corpo do sacerdote e seus descendentes. Muitos teóricos se ocuparam de estudar e analisar esta obra, dentre estes Karl Philipp Moritz, Johann Gottfried Herder e Goethe (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 180). Deste último, destacamos um trecho que descreve o grupo de Laocoonte. Segundo Goethe (apud DIDI-HUBERMAN, 2013 pp. 169-170): “Se tivesse de explicar este grupo sem conhecer outra interpretação, eu o chamaria de idílio trágico. Um pai dormia ao lado de seus filhos, todos foram enlaçados por serpentes e, ao acordarem, esforçaram-se para se soltar dessa rede viva”. Goethe via nas cobras uma rede viva que tentava puxar Laocoonte e seus filhos, da mesma forma que vemos um manto de óleo que sai das águas contaminadas pretas e recobrem Everton em nossa fotografia viral. Nesse sentido, existe uma consonância entre as formas. Goethe (ibidem) também comenta o momento escolhido pelo autor da escultura: “O que explica a importância dessa obra é a escolha do momento representado”.

Sobre o gesto de Everton, lembramos que alguns comentários nas redes duvidaram da veracidade da fotografia e acusaram Leo Malafaia de ter montado a cena. No entanto, após um exame atento, acreditamos na veracidade gestual do menino, que nos parece sofrer com o suor que entra nos seus olhos e por isso os aperta, já que não pode levar as mãos ao rosto, estas, permanecem abertas de forma a ressaltar suas impossibilidades. A gestual de Everton então teve sua exaltação máxima percebida, fotografada e escolhida para ser compartilhada pelo fotógrafo que, tal qual o autor da obra de Laocoonte, viu, na pregnância do *Páthos* do sofrimento acolhido no corpo do menino, um meio de expressar o que nessa imagem nos informa sobre a tragédia vivida no Nordeste.

A segunda imagem que elencaremos, e que está contida no *Painel 41a (Figura 33)*, é a imagem do afresco de Filippino Lippi, de 1502, nomeada no *Atlas* como *O Patriarca Adão* (Figura 35). Warburg faz questão de trazer, além de uma reprodução maior da obra inteira, um detalhe só da cabeça de Adão, ressaltando a representação do sofrimento. Durante a pesquisa por esta imagem, deparamo-nos com muitas representações da tragédia em que Adão sofria pela morte de Abel. Nesta análise, buscamos com esta imagem ressaltar a consonância entre os gestos, especialmente da cabeça de Everton em nossa fotografia viral.

A expressão de Adão, no afresco, oferece-nos um gancho para voltarmos às bases que fundamentaram a elaboração do conceito de *Pathosformel* e que iniciamos ainda na análise anterior sobre a fotografia de Lucas Landau.

Figura 35 - O Patriarca Adão



Fonte: Google Images

Didi-Huberman (2013, p. 202) destaca algumas proposições de Darwin, em sua obra já citada anteriormente, e observa três “princípios fundamentais da expressão”: o primeiro é a impressão, que representa uma ação direta do corpo; o segundo é o deslocamento, quando a utilidade biológica do ato expressivo fica em segundo plano e a associação domina toda gestualidade dos movimentos afetivos; e, em terceiro, a antítese, que sugere uma capacidade reversiva do processo de associação, do qual acentua a inutilidade fisiológica, mas também a “capacidade expressiva, paradoxalmente identificada”:

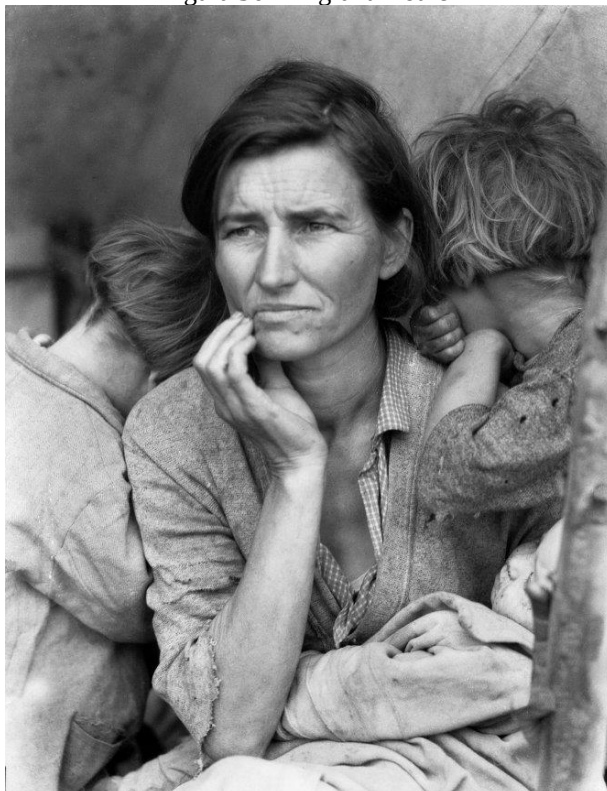
Como estados de espírito acarretam certos atos habituais, que são úteis, como estabelece o nosso primeiro princípio; depois, quando se produz um estado de espírito diretamente inverso, ficamos intensamente e voluntariamente tentados a realizar movimentos opostos, por mais inúteis que sejam, além disso; em alguns casos, esses movimentos são muito expressivos (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 202-203).

O gesto que vemos dar forma à expressão do rosto de Everton, seguindo Darwin, nos parece estar ligado ao segundo princípio, já que a expressão de sofrimento desencadeada, segundo nossas considerações, pela presença do suor nos seus olhos, não tem utilidade prática, já que, por exemplo, esta expressão não faria com que sua mãe buscasse sanar seu sofrimento, como acontece quando somos bebês. A expressão do rosto de Everton tem a forma de memórias inconscientes e de hábitos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 203) e convém relacioná-la ao painel que buscamos criar e que abriga, junto com nossa fotografia viral, o *Páthos* do sofrimento.

Uma outra imagem que gostaríamos de elencar e adicioná-la à iconografia reunida a este trabalho é a icônica fotografia de Dorothea Lange (1895 - 1965) intitulada *Migrant Mother* e realizada em 1936 (Figura 36). A fotógrafa é reconhecida como a mulher pioneira na fotografia documental e seu trabalho no registro das vidas das famílias do interior dos Estados Unidos, nos anos que sucederam a grande depressão econômica de 1929, é considerado muito importante por ter dado um rosto e um nome a famílias que enfrentavam uma vida sem casa e sem comida.

Sobre os entrelaçamentos que ligam essa fotografia ao *Páthos* que selecionamos, vemos que a figura da mãe aparece com o corpo envolvido pelas crianças, fazendo-nos pensar mais uma vez nesse tecido vivo que recobre os corpos nas imagens anteriores. No entanto, em *Migrant Mother* (LANGE, 1936) as crianças que podem ser lidas como um organismo vivo representam algo de precioso e que precisa ser protegido, não um agente da morte. Mais um detalhe é o de só ser possível ver o rosto da mãe na imagem. Acreditamos que isto ajuda a destacar a expressão de sofrimento no seu rosto. Se esta imagem pode ser considerada uma fotografia importante para o contexto em que foi realizada, então esse detalhe pode nos servir de indício de que nos mobilizamos de uma maneira diferente ao ver o sofrimento no rosto desta mulher e o *Páthos* do sofrimento está presente em tais mobilizações.

Figura 36 - Migrant Mother



Fonte: MOMA NY

A fotografia de Lange retrata Florence Owens Thompson, uma mulher de 32 anos e mãe de sete filhos, vivendo na pobreza e sem teto em um campo de colhedores de viagens. Devido à forte repercussão depois da publicação das fotografias de Lange, o governo americano tomou medidas para socorrer as pessoas alojadas no acampamento. A fotografia de Lange segue aparecendo e reaparecendo em exposições comemorativas pelo seu trabalho, além de ser um nome frequente em livros de história da fotografia, e representa um caso importante em que a fotografia foi efetivamente usada para informar sobre o que ocorria no interior estadunidense e mudar o rumo de muitas famílias a partir de dela.

Mais uma imagem que elencaremos para compor a painel da nossa fotografia viral é a fotografia ganhadora do prêmio Pulitzer de 2016 e fotografada pelo fotógrafo alemão Daniel Etter em 2015 (Figura 37).

Figura 37 - Laith Majid, an Iraqi, broke out in tears, holding his son and daughter after they arrived safely in Kos, Greece, on a flimsy rubber boat.



Autoria: Daniel Etter
Fonte: Pulitzer Price

O que podemos adicionar em nossa análise com essa fotografia, para além do que já foi exposto aqui sobre as expressões de dor e sofrimento na iconografia warburguiana, é a recorrência de fotografias que tem tal sofrimento como tema nos prêmios mais importantes do

fotojornalismo mundial. Acreditamos que tal recorrência nos indica que nós nos sensibilizamos quando vemos tais expressões, essas imagens nos mobilizam, evocam em nós memórias inconscientes e empatia, que certamente também se fazem presentes no fenômeno que transforma uma fotografia em uma fotografia viral na *web*, da forma com que estudamos aqui. Como comentamos, veículos de comunicação tradicional e, paralelamente, as comissões que julgam e premiam essas fotografias anualmente em diversos prêmios, estão familiarizados com temas, expressões e formatos de representações de acontecimentos que geram engajamento do leitor e podemos ver tal familiaridade desde século XIX.

A última imagem que gostaríamos de elencar nos dá a oportunidade de explorar, uma vez mais, a interface elaborada por Aby Warburg, que constitui, para nós, um dos pontos mais importantes no estudo de seu Atlas Mnemosyne. É a possibilidade de elaborar múltiplas linhas interpretativas, de acordo com o repertório imagético e interesses de quem usa o Atlas para conjecturar interpretações e associações entre imagens de tempos distintos. Dessa forma, abriremos uma outra linha interpretativa para a fotografia viral trabalhada nesta análise e que nos ajuda a compreender melhor as relações que Warburg observava sobre a animosidade simbólica do corpo.

A imagem é a intitulada como *Índio Hopi durante o ritual da serpente*, capturada pelo historiador da arte alemão durante a sua expedição que objetivou conhecer a cultura de povos originados da América do Norte em 1924 (Figura 14). Warburg enxerga na escultura de Laocoonte a atualização de um primitivismo cultural do *Páthos* trágico, que é comum entre a estátua do sacerdote de Troia e o índio anônimo do ritual da serpente. Ambas as imagens tratam sobre uma relação primordial entre o corpo que sofre e a violência entre o homem em proximidade com o mundo animal (ou mundo natural).

Figura 14 - Nativo do povo Hopi durante o ritual da serpente.



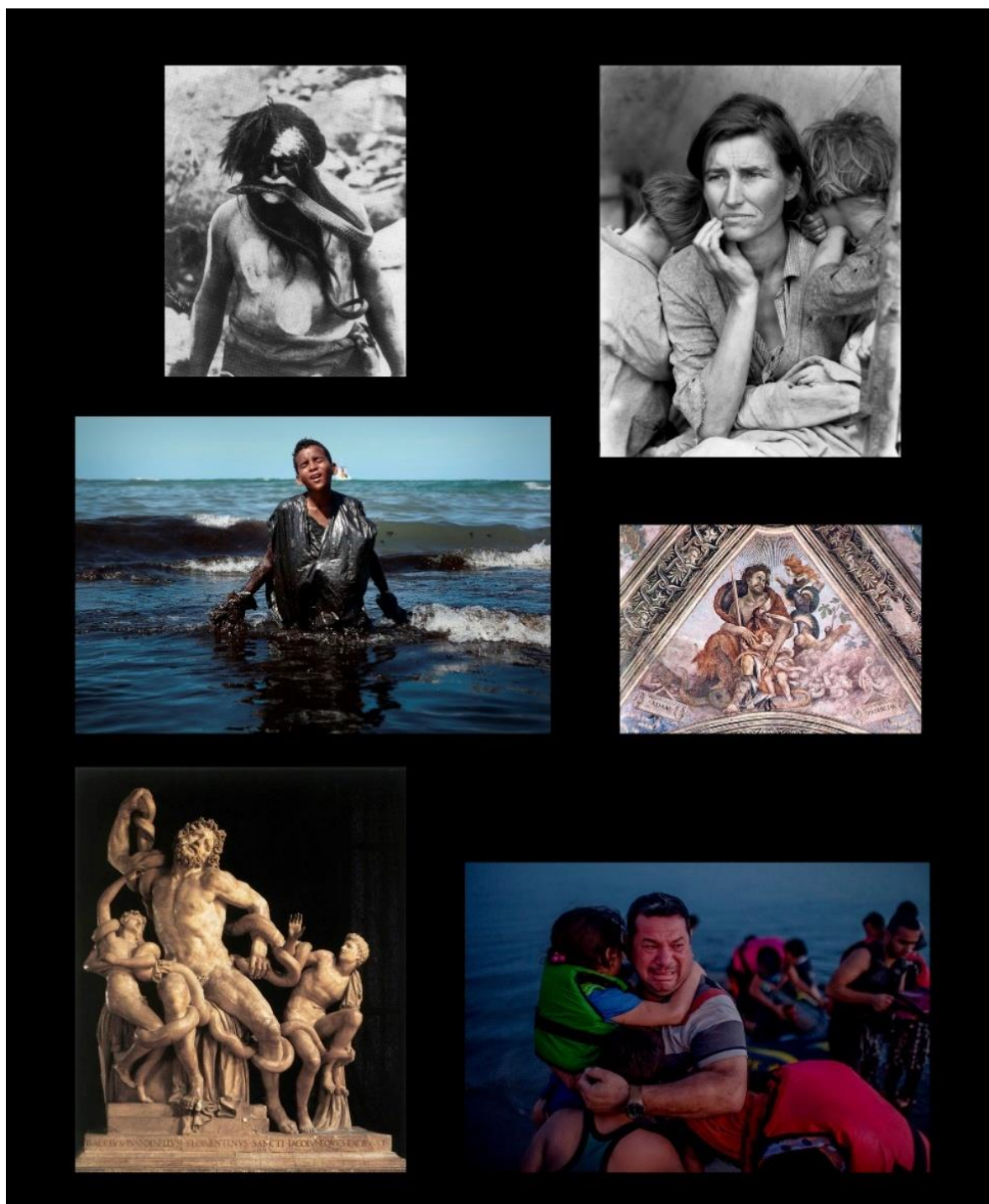
Autoria: Aby Warburg
Fonte: Instituto Warburg

Didi-Huberman (2013, p. 195) comenta a relação entre a fotografia de Warburg e Laocoonte:

Percebe-se que a proximidade entre o humano e o animal constitui um tema essencial do Laocoonte, bem como do ritual indígena estudado por Warburg: nos dois casos, o homem incorpora ou se reveste do animal, fazendo de sua própria morte – ou melhor – do instrumento dela – uma espécie de segunda pele: na estátua helênica, as serpentes mostram-se quase como uma sobremusculatura dos três personagens ou suas vísceras tornam-se visíveis por uma espécie de inversão fantasmática do dentro e do fora. No ritual da serpente, o animal é apresentado como uma coisa com que o homem se enfeita e cuja substância ele se torna capaz – ainda que artificialmente – de absorver.

Tensionando os comentários do autor, podemos interpretar a mancha de óleo que tomou o lugar da água do mar como a própria natureza que nos devolve aquilo que não deveríamos impor a ela. Everton se recobre com o óleo como sendo capaz de sobreviver e dominar a ameaça que a natureza nos impôs no desastre natural que impactou o nordeste brasileiro naquele ano. Da mesma maneira que Laocoonte estabelece uma relação com o animal simbólico das profundezas, vemos que o menino Everton estabelece uma relação com o mineral, já que o óleo é também um elemento da natureza profunda. Agora, podemos formular a nossa segunda prancha, com as imagens elencadas aqui a partir de nossa análise (Figura 38).

Figura 38 - Montagem do Painei II



Auria nossa

5.3 Um Assassinato Turquia.

Figura 17: Um Assassinato na Turquia



Autoria: Burhan Ozbilici
Fonte: Associated Press News

Como já introduzimos a fotografia *Um Assassinato na Turquia* (2016) anteriormente, seguimos para nossa última análise. Escolhida a partir de uma série de outras fotografias capturadas durante toda ação que se desenrolou na embaixada russa, vemos que o fotógrafo escolheu a que, para ele, seria a imagem que contém um valor maior agregado, obtido pela presença de um *embrião narrativo* que nos faz não só pensar nos atos que imediatamente antecederam e sucederam o gesto fotografado, mas também nos faz pensar nas palavras ditas pelo atirador. Acreditamos que para o fotógrafo, este gesto representava com riqueza de detalhes o que o evento que resultou na morte do embaixador e, posteriormente, também na do atirador, segundo o relato da polícia turca. Por outro lado, o atirador, consciente da presença das câmeras, também age de forma performática, objetivando, talvez, atingir o máximo de força no ato que, para ele, tem um valor religioso e ideológico. Sendo assim, o momento-intervalo, no qual o gestual da fotografia é realizado, é onde procuraremos as fórmulas patéticas

warburguanas, considerando também que tal gesto do atirador é o que nos parece fora de lugar nesta imagem. Realizando o exercício de se abandonar os saberes e interpretações sobre esta fotografia, vemos que é esse gesto que nos parece ser uma espécie de reencarnação de algo do passado, uma fórmula simbólica que encontrou um corpo para reencarnar.

Percebemos que no gesto fotografado do atirador, o movimento dos braços busca elevar a potência de algo, talvez do seu ato como todo, mas, sem dúvida, com o objetivo de enfatizar as palavras por ele proferidas (Alá é Grande!). O dedo em riste, por si só, já nos renderia boa parte desta análise, por se tratar antes de tudo de um signo que, considerando a amplitude de seus significados, podemos considerar universal e pertinente quando se busca realizar uma arqueologia dos gestos humanos. No entanto, e, nos limites deste trabalho, manteremos nosso foco na análise que utiliza as ferramentas elaboradas a partir da teoria de Aby Warburg, ainda que em alguns momentos consideremos esses gestos que atuam como signo universal. Aqui, entenderemos o gesto do dedo em riste como uma indicação, como se o autor dos disparos nos mostrasse a quem ou o que ele se referia. Entretanto, é importante reparar que o dedo não está totalmente na vertical, o braço cujo dedo aponta para cima o faz com um ângulo ascendente. Já o outro braço do atirador também não está numa posição totalmente vertical (para baixo). Ele está posicionado de forma descendente, só que uma arma toma lugar de sua mão, como se indicasse o instrumento pelo qual se forma a descida, fundindo-se a seu braço.

Observando de forma atenta o *Atlas Mnemosyne*, vemos, como nas demais fotografias analisadas até aqui, que Warburg trata de movimentos ascendentes e descendentes em diferentes pranchas. Porém, antes de indicarmos a prancha ou as pranchas que utilizaremos como ponto de partida, gostaríamos de abrir espaço mais uma vez para tratarmos de nossa escolha pela teoria do historiador de arte alemão. A Teoria Geral do Imaginário, de Gilbert Durand, como já dissemos, foi a primeira teoria que observamos ao formularmos a pergunta que nos serve de provocação inicial nesta pesquisa. Gestos de ascensão e de decida são tratados na teoria do imaginário como os *Schemes* ligados ao reflexo dominante postural e ao reflexo dominante digestivo, respectivamente. A eles, por sua vez, são relacionadas as imagens simbólicas do regime diurno das imagens. No entanto, vimos que a teoria warburguiana nega e relação que considera os gestos do ponto de vista do reflexo. Warburg trabalha com as gêneses ligadas ao hábito e à memória inconsciente que abre múltiplas dimensões de análises. Além disso e, como já dissemos, a teoria de Warburg ainda se distingue da Teoria Geral do Imaginário partir das diferenças entre arquétipos, parte essencial das dinâmicas do imaginário, e o conceito de *Pathosformel*, uma vez que esse último pode sempre ser observado concretamente na iconografia trabalhada pelo autor e já o arquétipo não pode nunca ser visualizado, sendo apenas

visualizável as imagens dele derivadas. Sendo assim, percebemos que a teoria warburguiana nos oferecia uma amplitude maior nas investigações que realizamos aqui, além de seguir nossa premissa de trabalhar com elementos visualizáveis e que considerem o primitivo do gesto como aquilo que é atualizado na contemporaneidade, nas múltiplas aparições possíveis do conceito de *Sobrevivências*.

Voltando para o *Atlas Mnemosyne* e a busca por fórmulas que nos guiem na arqueologia imagética do gesto do atirador turco, encontramos cinco pranchas onde o historiador de arte alemão trabalha com fórmulas relacionadas à ascensão. Porém, aqui optamos por trabalhar as fórmulas relacionadas à ascensão e queda conjuntamente, o que Warburg trabalhará no *Painel 56* do *Atlas*, intitulado como *Ascensão e queda (Michel-Angelo)*. *Apoteose da morte na cruz* *Juízo final e queda de Faeton* (Figura 39).

Figura 39 - Reprodução do Painel 56



Fonte: Atlas Mnemosyne

Dentre as imagens desta prancha, chamou-nos atenção uma que acreditamos que tenha a essência do *Páthos da Ascensão e Queda* sem deslocamentos ou inversões energéticas. Essa obra é *O Grande Juízo Universal*, de Piter Paul Rubens (Figura 40), do ano de 1616 e que hoje está na pinacoteca de Munique, na Alemanha. Tal como nos diz o seu título, a obra representa o Julgamento Final segundo o cristianismo. No centro a figura de Deus executa as sentenças destinando aos céus os que viveram longe do pecado e ao chão os que viveram distantes de seus ensinamentos.

Figura 40 - O Grande Juízo Universal



Autoria: Piter Paul Rubens
Fonte: Pinacoteca de Munique

Acreditamos que o gestual do atirador está em conformidade com a fórmula de *Páthos* que Warburg nos mostra a partir da pintura de Rubens. Nela vemos que:

A luz, representada pelo sol, que habita o céu, é vida, é para onde apontam as plantas, é para onde um bebê recém-nascido nada quando colocado na água, o contrário é a morte, o fim, é o chão onde os corpos se decompõem. É esta relação pré-histórica da vida na terra que nos guia em uma arqueologia da imagem, espiritual, e, assim, mitológica e, logo, religiosa. É a gestualidade desta memória coletiva que costura duas

imagens de épocas distintas, como uma forma de manter aproximado o que nunca pôde ser separado nem pelo tempo. (NÓBREGA e VALLE, 2020, p. 16).

Já na fotografia *Morte na Turquia*, vemos um gesto em que o atirador parece apontar para cima e para baixo e, sabendo das palavras proferidas por ele, consideramos que o braço que aponta para cima faz menção ao divino superior, enquanto o outro carrega a indicação do destino inferior daqueles que representam os inimigos do atirador e, paralelamente, os inimigos do divino. Desse vemos como possível a linha interpretativa que objetivamos trabalhar nesta análise.

Como a segunda imagem escolhida do *Atlas Mnemosyne*, elencaremos a obra intitulada *A Queda do Faetonte*, um desenho do ano de 1533, feito por Michelangelo (Figura 41), que representa a queda do Deus Faetonte com a carruagem do sol. Segundo a mitologia grega, Faetonte, filho de Hélios e da ninfa Climene, tomado pela vaidade e impulsividade, tenta guiar a carruagem do sol, porém, não consegue manter a rota indicada pelo seu pai, pondo em risco tanto os astros quanto a vida na terra. É então que Zeus, temendo um desastre maior, fulmina Faetonte com um raio, provocando a queda da carruagem do céu⁷⁰.

Figura 41 – A queda de Faetonte



Autoria: Michelangelo
Fonte: Google Images

⁷⁰ Disponível em: <<http://eventosmitologiagrega.blogspot.com/2011/01/faetonte.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2021.

Acreditamos que podemos relacionar ambas as imagens, em primeiro lugar, pensando que aqui não relacionamos imagens figurativamente parecidas e sim as fórmulas patéticas acionadas por ambas as imagens; e, em segundo lugar, porque observamos que a fala do atirador nos diz muito sobre a profundidade do seu gesto. O atirador, além de “Alá é Grande” gritou: “Nós morremos em Aleppo, vocês morrem aqui! Matam gente inocente em Aleppo e na Síria!”, segundo a reportagem de Isabel Ferrer para o portal *El País*⁷¹. Acreditamos que o atirador tem a intenção de evocar diretamente as palavras do próprio Deus e dizer que aqueles que não estiverem de acordo com sua perspectiva sobre a situação da Síria irão para o inferno, apontando com uma arma para o chão, onde está o corpo do embaixador russo após o ataque; os demais, de acordo com a posição de seu outro braço, têm como destino o reino dos céus.

Para finalizar a composição de nossa prancha, agora elencaremos mais duas fotografias que acreditamos conter o mesmo *Pathosformel* da ascensão e queda, tal como pensava Warburg. Ao pensar nesta fórmula patética, não podemos deixar de pensar em um gesto muito comum entre personagens fascistas da história e que levantam o braço como um meio de intensificar a sua fala. Evidentemente, não buscamos aqui comparar o atirador da fotografia de Burhan com quaisquer desses personagens, no entanto, acreditamos que existe uma consonância entre os gestos, sabendo como alguns desses personagens do fascismo estudavam métodos de oratória como uma ferramenta para engajar a população sobre uma determinada ideia. Em um artigo publicado em 2008 e intitulado *O Mito Fascista da Romanidade*, a autora Adrea Giardina nos explica como o fascismo se apoderou de um gesto que descende da cultura romana, como uma forma de atualizar e criar um caráter ideológico da saudação e desenvolvendo uma estética fascista erroneamente ancorada nesses antepassados. Segundo Giardina (2008, pp. 55-56):

A saudação fascista – braço direito levantado com a palma da mão em posição estendida –, usada originalmente pelos legionários da expedição em Fiume de Gabriele D’Annunzio, encontrava correspondência em um amplo repertório iconográfico romano, mesmo se não faltam atestações numerosas de uma saudação idêntica na arte grega. Na sociedade romana, os significados para O mito fascista da romanidade desse gesto, que não era o único gesto de saudação, nem o mais difundido, eram variados e mudavam segundo os contextos. Prevalece, porém, na escultura e nas representações monetárias, um significado augural, sem nenhuma conotação estritamente política.

⁷¹Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/13/cultura/1486980351_621513.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2021.

A autora ainda pontua que esta saudação desempenha um papel importante que, unido a outros componentes estéticos, intensificava a adesão da população a partidos fascistas e inseria também um caráter místico da ideologia: “A saudação romana, todos os cantos e as fórmulas, as datas e as comemorações são indispensáveis para conservar o *Páthos* de um movimento. Assim acontecia na antiga Roma” (LUDWIG apud GIARDINA, 2008, p. 57). Dessa forma, o fascismo utilizava um *Páthos* como estratégia para conquistar uma adesão maior por parte da população que, como sabemos, era mais cooptada a partir de um lado mais emocional, propriamente de uma ideologia, e isso expõe a relação entre o *Pathosformel* e os processos emocionais que, como vimos, relacionam-se com as nossas memórias e afecções. Diante disso, elencaremos então uma fotografia de 1938 e que mostra Benedito Mussolini ao lado de Adolf Hitler, realizando juntos a saudação romana (Figura 42). Esta imagem não contém dados sobre autoria e foi obtida no banco de imagens Getty Images.

Figura 42 - Benedito Mussolini ao lado de Adolf Hitler realizando a saudação romana.



Fonte: Getty Images

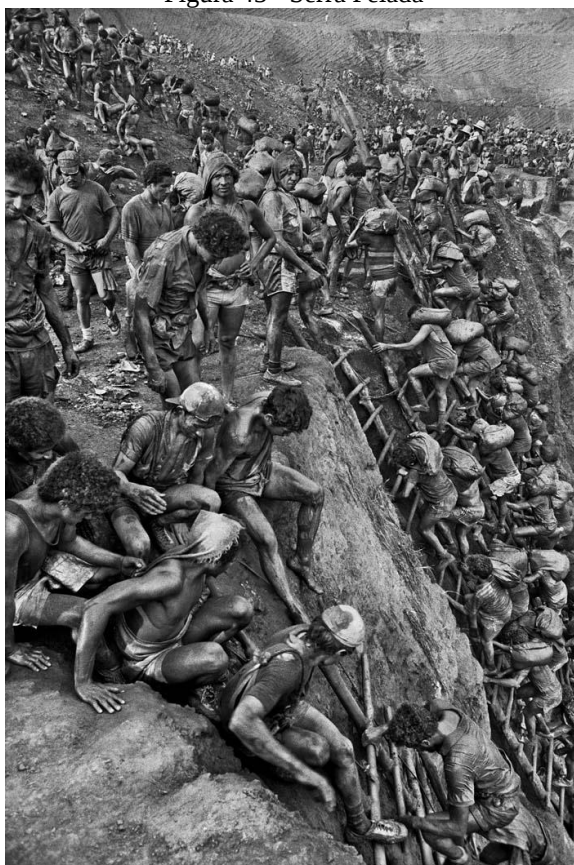
A última fotografia que elencaremos em nossa dissertação e que finaliza nossa última prancha é a do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, realizada em uma mina de ouro em Serra Pelada, Minas Gerais, no ano de 1986 (Figura 44). Para a adição dessa fotografia, tencionamos a noção do *Pathosformel* warburguiano para assumir que, na fotografia de Salgado, o *Páthos* é acionado a partir da perspectiva que enxerga a multidão de corpos de garimpeiros como um tecido corporal vivo, que emana movimentos ascendentes e descendentes, assim como nas

fórmulas presentes na iconografia elencada por Aby Warburg no *Painel 56* do *Atlas Menmosyne* (2010). Segundo Lissovsky (2019, não paginado)⁷²:

A coreografia solene dos garimpeiros não evolui ao acaso: ela inscreve lentamente os acontecimentos em uma história sagrada. Por isso, já se disse mais de uma vez, a iconografia de Salgado não é propriamente humanística, mas religiosa. Como ilustrações de um relato ancestral, essas fotografias existiam muito antes de terem sido feitas. A forma que assumem é aquela à qual, desde o princípio, estavam destinadas.

Acreditamos, assim como Lissovsky, que a coreografia de corpos dos trabalhadores de Serra Pelada, a partir da pregnância com a fórmula patética da *Ascensão e Queda*, evoca em nós a narrativa presente na obra elencada no início de nossa análise intitulada como *O Grande Juízo Universal*, e os corpos que sobem e descem segundo o julgamento de Deus, e que se embaralham na parte inferior do quadro, o que na fotografia de Salgado alude a uma visão do inferno ou purgatório, da forma como descreve Dante em sua obra *A Divina Comédia* de 1472.

Figura 43 - Serra Pelada



Autoria: Sebastião Salgado
Fonte: Revista Zum

⁷² Disponível em: <<https://revistazum.com.br/exposicoes/sebastiao-salgado/>>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2021.

Com essa imagem, encerramos as análises com a formulação de nossa última prancha (Figura 45), que interliga a fotografia viral de Burhan Ozbilici a imagens da iconografia warburguiana, além de imagens de diferentes épocas, que nos indicam que o primitivo dos gestos observados é atualizado no presente a partir dessas fórmulas.

Figura 44 – Montagem do Painel III



Autoria Nossa

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para dar início às conclusões finais desta dissertação, gostaríamos de retomar a nossa questão problema e esclarecer uma vez mais alguns pontos que porventura não tenham sido devidamente iluminados. A pergunta “como uma imagem mobiliza afetos coletivos, em tempos de viralização de imagens na *web*?”, ao longo desta pesquisa, mostrou-se uma questão cuja resposta não poderia ser obtida apenas abordando aspectos imagéticos, como foi nossa intenção inicial. No entanto, optamos por mantê-la com o compromisso de observar o que nela poderia ser respondido utilizando imagens. Dessa forma, não procuramos respostas que explicassem o fenômeno da viralização de fotografias na contemporaneidade em sua totalidade, na verdade, e, a esta altura, acreditamos que seja pertinente nos perguntar se realmente seria possível atingir tal resposta de modo a esgotar a pergunta. Ao invés disso, nossa pesquisa buscou construir ligações que fossem profícuas para nós e para estudos vindouros, objetivando entender, ainda que parcialmente, o fenômeno em questão e, nesse caminho, realizar uma aproximação entre os campos da comunicação e o da história da arte, através do olhar da *Ciência Sem Nome* do alemão Aby Warburg.

Um outro ponto que, desde já, gostaríamos de destacar, está relacionado à maneira como utilizamos a teoria warburguiana para criar um método de leitura de imagens baseado em seus principais conceitos: *Nachleben* e o *Pathosformel*. Ao trabalhar com aproximações teóricas, acreditamos estar habitando o limite de ambas as teorias e alguns riscos foram observados e assumidos para que a realização de nossa pesquisa fosse possível. Nesse sentido, reconhecemos o perigo do que a autora Ana Taís Portanova (2019, p. 40) citando Caillois, trata como “delírio da interpretação”, em alguns caminhos escolhidos na etapa de análise desta dissertação. Em nossas leituras warburguianas, buscamos verdadeiramente evitar uma postura que tratasse o conceito de *Pathosformel* como um meio pelo qual imagens semelhantes podem ser interligadas. Aqui, buscamos, ao invés disso, percorrer caminhos entre os painéis do *Atlas Mnemosyne* (2010) como em um sistema dinâmico que investiga as origens de certas fórmulas visuais fundantes e que se atualizam ao longo dos tempos, sempre que um corpo encarna uma carga simbólica por meio de um gesto. Assim, buscamos associar estas fórmulas visuais e pensar em algumas narrativas possíveis, que nos ajudassem a entender os processos de afecções que, como observamos, estão contidos no fenômeno de viralização de fotografias na *web*. Ao apontar essas linhas interpretativas não excluimos outras que sejam vinculadas a bagagens culturais diferentes da nossa. Ademais, o *Atlas Mnemosyne* opera exatamente sob essa

premissa, a de que múltiplas interpretações sejam possíveis a partir do repertório cultural de quem observa as imagens nos painéis.

Por fim e, antes de iniciarmos nossas considerações sobre cada etapa da pesquisa, gostaríamos de destacar uma vez mais a forma com que escolhemos o *corpus* de nossa pesquisa e a adição de categorias que tornassem possíveis as leituras que realizamos. Ao mergulharmos no pensamento do historiador de arte alemão, observamos que só seria possível trabalhar com imagens que possuísem um corpo como o objeto expressivo principal. Este aprofundamento na compreensão do conceito de *Pathosformel* nos trouxe o risco de realizar uma pesquisa em que uma determinada teoria busca um *corpus* para se relacionar. No entanto, vemos que tal risco não se fundamenta quando retomamos a problemática que deu origem a esta pesquisa. As perguntas sobre a fotografia da criança sudanesa capturada por Kevin Carter representam a gênese deste trabalho que, ao longo da minha vida pessoal como fotógrafo e posteriormente como pesquisador, pode ser amadurecida e transportada para contemporaneidade através da hipótese de que, tal como na fotografia de Carter, fotografias que viralizam na *web* nos mobilizam de maneiras mais profundas e, em certos casos, possuem uma fórmula patética que nos ajudam a compreendê-las. Dessa forma, consideramos que nossa pesquisa parte de um *corpus* para se abrigar sob conceitos da teoria de Aby Warburg, objetivando compreender melhor esses processos internos que mobilizam muitas pessoas na internet.

Depois que formulamos as bases desta pesquisa, nosso primeiro objetivo foi verificar, por um lado, a pertinência de estudos que tratam sobre a teoria do historiador de arte alemão, e, por outro, verificar a aderência dos seus principais conceitos a estudos que objetivam analisar certas imagens que circulam na internet. O uso do pensamento de Warburg para compreender dinâmicas envolvendo imagens pode ser justificado sobretudo quando o *Atlas Mnemosyne*, tal como queria o autor, é compreendido como uma interface midiática que funciona como uma constelação dinâmica, cujo funcionamento muito nos lembra as interfaces com que interagimos a partir de telas em diversos dispositivos tecnológicos. Alguns autores, como vimos, relacionam diretamente o funcionamento do *Atlas Mnemosyne* com a lógica hipertextual presente na maneira com que interagimos com esses dispositivos.

Além disso, nossa questão-problema parte do mesmo desejo de compreender o que pode ser transmitido por meio das imagens (e nelas através dos corpos e dos gestos) que circulam em uma determinada época em que é possível verificar um aumento exponencial de consumo e de intercâmbio de imagens entre regiões distintas do nosso planeta.

Neste percurso foi necessário investir um caráter um pouco mais dedutivo e mais assertivo na construção de nosso *corpus* de análise. Como esperávamos, autores de diversos

campos teóricos tratam sobre nossas relações com o *bioma* digital contemporâneo em que a internet se transformou e alguns pontos puderam ser adicionados ao nosso estudo, o que nos ajudou a dar forma ao que buscávamos observar. Foi o caso do conceito de *embrião narrativo*, que nos ajudou a trilhar um caminho que considerasse as fotografias virais do nosso *corpus* fora do campo do fotojornalismo. Esse posicionamento nos possibilitou uma mirada mais adequada a dinâmicas de produção e circulação de imagens na *web*, que, como vimos, podem transformar uma fotografia de fora do ritual empregado por veículos de comunicação em uma fotografia que também viraliza, desde que ela nos informe.

Em uma outra via, observamos a desmaterialização da fotografia e algumas consequências desta e de outras transformações que a fotografia passou nos últimos trinta anos. Tais mudanças também nos convidam a mudar a forma com que nos relacionamos com as imagens e sugerem um maior emprego de nossas subjetividades em processos de afecção que criam imagens à medida que as consumimos. A partir dessas observações, buscamos analisar fotografias que nos informam sobre um determinado conflito, por reconhecer em imagens desta natureza algo que nos interessa desde a pré-história e que se mantém até os dias de hoje, como é o caso da fotografia de Kevin Carter e das fotografias virais que elencamos neste trabalho. Se nesta pesquisa tomamos as fotografias como um meio de entender certos comportamentos midiáticos contemporâneos, buscar essas imagens que nos interessam parece ser uma forma de agregar mais uma dimensão a nossas formulações e usamos esta consideração para refinar mais ainda nosso *corpus* de análise.

Estabelecidas as bases que vimos como fundamentais para entender o processo de viralização de fotografias na *web*, pudemos então elencar as nossas fotografias virais. Nesta etapa, buscamos fotografias que, por um lado, estivessem de acordo com os parâmetros formulados e, por outro, fossem profícuas para as nossas análises. Tomamos o cuidado, ainda, de não recorrer a fotografias com a mesma fórmula patética, a fim de tornar nossas análises o mais diversa possível, no entanto, como já dissemos, não excluindo outras linhas interpretativas que as associem a outras fórmulas patéticas e, com elas, a outras constelações de imagens, de acordo com seu próprio repertório cultural.

Sobre o fenômeno da viralização, ao pesquisarmos sobre fotografias que viralizaram no Brasil nos últimos 5 anos, pudemos também observar outras fotografias que viralizaram em momentos diferentes e em lugares diferentes do mundo. Essa observação nos ajudou a conceber melhor a multiplicidade de abordagens possíveis para este fenômeno. Ao nos referirmos à internet como um novo âmbito da existência, não desejamos com isso dizer que temos acesso

à plenitude de suas conexões possíveis, aldeias digitais são formadas enquanto temos a ilusão de que estamos conectados a todo mundo de fato.

Pensando sobre isso, e considerando a iconografia estudada por Aby Warburg, nos perguntamos se, nos casos das fotografias virais que, segundo nossas análises, carregam fórmulas patéticas que se referem à cultura cristã, por exemplo, elas possuem a mesma capacidade de mobilizar os usuários do Oriente Médio, ou mobilizar os usuários do Japão. A erudição de Warburg permitiu que ele realizasse uma arqueologia imagética dos gestos que estão intimamente ligados à cultura ocidental e, apesar de resgatar trajetos cujas origens se sabe que são orientais, o autor sempre o faz objetivando investigar as relações com a cultura ocidental.

Com isso, percebemos que nossa dissertação trata de engramas culturais transmitidos nas fotografias que se referem à cultura ocidental e vemos isso como uma consequência introjetada desde a escolha de Warburg como o teórico que fundamenta nossa pesquisa. Por outro lado, não era nossa intenção elencar o maior número de imagens virais possíveis, que abarcassem necessariamente processos de viralizações que se dão em uma escala mundial. Buscamos, ao invés disso, partir de formulações gerais na direção de refinar o máximo possível nosso *corpus* para, assim, criar bases que possam ou não se aplicar a outros tipos de fotografias que viralizam na *web* e, ainda, a outras culturas ao redor do mundo.

Apesar de apresentar resultados que não abarcam na materialidade analítica apresentada uma amplitude quantitativa de casos, ressaltamos o caráter complexo de nosso estudo e a multiplicidade teórica que é necessário levar em conta para tentar extrair proposições que sejam profícuas para nós neste trabalho e na continuidade das nossas pesquisas no futuro. Acreditamos que um próximo passo para esta pesquisa pode ser o caminho que considera de forma mais profunda o impacto da consciência deste fenômeno (da viralização) na produção de conteúdo na *web* e, ainda, considerar com mais profundidade o impacto da regência algorítmica na produção dos conteúdos que vemos no meio digital da internet. Até que ponto uma fotografia viral, por exemplo, ainda pode ser considerada realmente espontânea, para além dos parâmetros aqui adotados?

Concluimos como frutífero todo o caminho teórico que percorremos, nos limites que uma dissertação nos permite, e as elaborações aqui delineadas, mesmo as que guardam um caráter mais intuitivo, pois nos abrem a percepção para uma multiplicidade ainda maior de abordagens possíveis para se entender o fenômeno da viralização de fotografias. A nossa hipótese de que fórmulas patéticas estavam incluídas em algumas fotografias que viralizam na *web* foi confirmada e, ainda que tenhamos percebido diferentes níveis de aderência entre as

fotografias virais e o *Pathosformel* warburgiano, podemos afirmar agora de forma mais segura que este fenômeno comum na contemporaneidade pode ser relacionado à teoria de um historiador de arte alemão que via, nos ínfimos intervalos do gesto, inscrições que falam sobre ecos do passado, de fantasmas, heróis e deuses, e que habitam o inconsciente do povo ocidental.

Antes de finalizarmos nossas considerações finais, gostaria de abrir espaço para falar um pouco sobre o processo de pesquisa desta dissertação, só que agora, de um ponto de vista mais pessoal. Reconhecemos um caráter fortemente subjetivo nas motivações e escolhas dos temas que tratamos neste trabalho, e acreditamos que, de uma forma geral, toda pesquisa trata um pouco de conflitos e experiências emocionais por nós vividas e que reconfiguramos de várias formas em nossas mentes. Aqui, falamos várias vezes em inconsciente (das imagens, do tempo, da história), mas achamos importante ressaltar que, para além dos parâmetros de escolhas construídos para definir nosso *corpus*, o meu próprio inconsciente também foi acionado neste processo e certamente influenciou tais escolhas. Ademais, uma pesquisa que tem como ponto de partida uma lembrança da infância não poderia ser mais simbólica.

Um outro ponto, e que não poderíamos deixar de mencionar, foi o fato de termos escrito esta dissertação durante a pandemia da Covid-19. Acreditamos que todos tivemos nossas vidas impactadas por esta doença e isso certamente tornou o processo de escrita mais árido em diversos momentos. São vastos os relatos de intensificação de alguns processos psicológicos durante a escrita acadêmica e, somados a todos os acontecimentos que vivemos no último ano, tornaram a realização desta pesquisa ainda mais desafiadora. No entanto, para além das conhecidas dificuldades deste processo, essa mesma pesquisa também foi fundamental para que os dias de quarentena fossem vencidos de maneira mais produtiva e me ajudando a dar sentido a dias que pareciam ser exatamente iguais, a não ser pelas páginas que aos poucos foram ficando numerosas. Felizmente, tivemos a oportunidade de nos resguardar e respeitar o isolamento social, porém, sabemos que essa não é a situação da maioria dos brasileiros.

Por fim, destacamos que a oportunidade de nos aprofundamento na teoria warburgiana foi extremamente enriquecedora. Não só academicamente, mas também no meu trabalho autoral e profissional como fotógrafo. Posso falar com segurança que quem se ocupa de estudar a teoria de Aby Warburg jamais voltará a ver uma imagem da mesma forma que antes. Warburg oferece um novo mundo de significações e permanências que fascinam à medida que você se familiariza com suas abordagens, outras dimensões são abertas e depois disso, acreditamos, nunca mais seremos os mesmos. Já as fotografias virais, continuarão fazendo parte de nossos estudos futuros uma vez que, como dissemos, são muitas as proposições que ainda pairam sobre este fenômeno que, para nós, representa apenas o começo de uma longa trajetória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. L., J. A. Marr, and M. E. Kassotakis. 2009. **Social media at work**: How networking tools propel organizational performance. 1st ed. San Francisco, CA: Jossey-Bass.

AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: **Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu**. Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

BARCELOS, Felipe. **Foto de uma moradora de rua dormindo perto do cartaz da Olimpíada**. G1, 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/07/foto-de-moradora-de-rua-dormindo-perto-de-cartaz-da-olimpiada-viraliza.html>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

BARBOSA, Alex Durões. **Teologia da Cruz**: um olhar humano ao Deus crucificado. In: anais do II Congresso Estudual de Teologia. São Leopoldo. 2016.

BARRETO, Priscila Risi Pereira. “Imagem, Arte e Pathosformel em Aby Warburg”. **Revista Hydra**: Revista Discente de História da UNIFESP, v. 3, n. 6, 2019.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2017.

BARTHES, Roland. **S/Z**. New York: Hill and Wang, 1974.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGHAUS, A. e UPHAM, C. **Attack of President's Life**. Washington DC, 1881. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/96521930/>>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. São Paulo: Martin Fontes, 1999.

BLACKMORE, S. **The Meme Machine**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BOTTICELLI, Sandro. **O Nascimento da Vênus**. Florença, 1485. Disponível em: <<https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2021.

BRUYNE, Paul de; HERMAN, Jacques; SCHOUTHEETE, Marc de **Dinâmica de pesquisa em ciências sociais**: pólos da prática metodológica. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Fotografia e jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011. (Coleção Introdução ao Jornalismo; v. 6).

CARTER, Kevin. **Sudan is Described as Trying to Placate The West**. The New York Times, Nova York, 26 de mar de 1993. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2017/03/03/world/middleeast/05southsudan-carter.html>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2021.

COSSA, del Francesco, **Salão dos Meses**. Palácio Schifanoia, 1476 - 1484. Disponível em: <<https://www.ferraterreaacqua.it/en/ferrara/discover-the-area/art-and-culture/museums-and-galleries/museum-of-ancient-art>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2021.

DARWIN, Charles. **The Expression of the Emotions in Man and Animals by Charles Darwin, Edited by Francis Darwin**. New York: Cambridge University Press, 2009.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras: 2007.

DEMIR, Nilüfer. **Turkey Boy on Beach**. Turquia: Associated Press, 2015. Disponível em: <<http://www.apimages.com/metadata/Index/Turkey-Boy-On-Beach-Trial/575c497022244c49b25cd4bc76159eef#>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2021.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges . **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges . **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013c

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

DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1993. Título original: The ideology of the aesthetic.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia contemporânea: entre cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg: a astrologia como instrumento de orientação do homem no cosmos. **Revista do Instituto de Arte da UERJ: Concinnitas**. v.20, n.36, pp. 219-241, Dez. 2019.

FERRER, Isabel. World Press Photo 2017: Foto de assassinato do embaixador russo na Turquia é eleita a melhor de 2016. **El País**. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/13/cultura/1486980351_621513.html>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo, Editora Hucitec, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. **La Fúria de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía**. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

OZBILICE, Burhan. **Um Assassinato na Turquia**. Turquia: Associeted Press, 2016.

Disponível em: Disponível em:

<<https://apnews.com/article/c4c8df4dbf47482badacd27bd7ee6eb6>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2021. Acesso em: 23 de fevereiro de 2021.

PORTANOVA, Ana Taís. “O que é o sagrado no Instagram? Sacralização, dessacralização e ressacralização na cultura midiática”. In: **Revista Brasileira de Estudos da Comunicação**. v.42. n.1. São Paulo, 2019.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SASSOM, Joana. “Photographic Materiality In: The Age of Digital Reproduction”. In: **Photographs Objects Histories: On the materiality of images**. Org. Elizabeth Edwards e Janice Hart. Nova York, 2004

SILVA JUNIOR, José Afonso. “O segundo clique da fotografia. Entre o registro do instante e instante compartilhado”. In: **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

SILVA JUNIOR, José Afonso. “Da fotografia Expandida à Fotografia Desprendida: Como o Instagram Explica a Crise da Kodak e Vice-versa”. In: **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Fortaleza: Intercom, 2012.

SILVA JUNIOR, José Afonso. **Permanência e desvio no fotojornalismo em tempo de convergência digital: elementos para uma discussão preliminar**. Anais XXI da reunião anual da Intercom. Natal, 2008.

SCARSO, Davide. **Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl Jung**. 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

SHIFMAN, Limor. **Memes in the digital culture**. Massachusetts: MIT Press, 2014

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: Uma teoria da comunicação linear e em rede**. 2ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

TARGA, Renato Simões. **Fotografias Online: como o compartilhamento na Internet influencia a fotografia**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM). São Paulo, 2010.

TEIXEIRA, Evandro. Foto de Evandro Teixeira na Sexta Feira Sangrenta Virou Símbolo da Repressão Militar. **Folha de São Paulo**. 2020. Disponível em: <
<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/07/foto-de-evandro-teixeira-na-sexta-feira-sangrenta-virou-simbolo-da-repressao-militar.shtml>>. Acesso em? 25 de fevereiro de 2021.

TOREZANI, Julianna. “A força da imagem de crianças em momento de conflito”. In: **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2016.

Ut, Nick. **Napalm Girl**. Associated Press. 1972. Disponível em: <
<https://apnews.com/article/1bc4725ece764fcab754a99b030f0397>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2021.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, Aby . **A Presença do Antigo**: escritos inéditos - volume I.Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby . **Histórias de Fantasma de Fantasma para Gente Grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso**: planejamento e métodos. 2. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZELIZER, Barbie. **About to die: how news images move the public**. New York: Oxford University Press, 2010.