



O Instagram como tecnologia do imaginário

Marcela Leal Donini
Mágda Rodrigues da Cunha

Resumo: Este artigo pretende evidenciar o uso do aplicativo Instagram como uma manifestação visual do imaginário contemporâneo. Nosso estudo será norteado pelo pensamento de Michel Maffesoli, que afirma que estamos vivendo um retorno à valorização da imagem e à vida cotidiana. Estes dois conceitos são os pilares do aplicativo: voltado para o compartilhamento de imagens, o Instagram reúne fotografias cujo tema predominante é o cotidiano. Para dar conta das noções do imaginário e de suas tecnologias, usaremos, além de Maffesoli, os autores Gilbert Durand e Juremir Machado da Silva.

Palavras-chave: Imaginário. Imagem. Fotografia. Instagram. Cotidiano.

Abstract: **Instagram as a technology of the imaginary.** This article aims to highlight the use of the Instagram app as a visual manifestation of the contemporary imaginary. Our study will be guided by the thought of Michel Meffesoli, which states that we are experiencing a return to an image enhancement and everyday life. These two concepts are found in the application: toward sharing pictures, Instagram combines photographs in which the predominant theme is everyday life. To address the notions of imaginary and its technologies, we will use, in addition to Maffesoli, the authors Gilbert Durand and Juremir Machado da Silva.

Keywords: Imaginary. Image. Photography. Instagram. Daily life.



O retorno à imagem

Se a modernidade foi a época do desencantamento do mundo como nos disse Max Weber¹, a pós-modernidade é, para Michel Maffesoli, a era do reencantamento. Essa mudança de paradigma passa pela valorização do cotidiano (MAFFESOLI, 2012, p. 19). Para o sociólogo francês, não faltam indícios da saturação da modernidade e do retorno a valores até então marginalizados, como o emocional e a magia, à valorização da imagem e ao cotidiano.

O utilitarismo moderno vem perdendo lugar desde os anos 1950, o que fica evidente na arquitetura e no design (MAFFESOLI, 2012, p. 6). Além disso, o pensador também já havia chamado a atenção, ainda nos anos 1980, para a saturação dos sistemas explicativos do nosso tempo, como o marxismo, o freudismo e o positivismo (2010, p. 36), propondo, naquela década, um método mais aberto e generoso a fim de dar conta da riqueza da vida social.

Como metáfora para descrever a sociedade pós-moderna, Maffesoli se refere a um mosaico arquitetônico que abrange inclusive características opostas. A escola Bauhaus, que privilegiava o ângulo reto e a funcionalidade, foi aos poucos sendo substituída pela complexidade e diversidade de construções de estilos mistos. Na mesma esteira, vem o design, cuja ideia básica é “que o objeto, mantendo a sua funcionalidade, deve ser adornado” (MAFFESOLI, 2012, p. 7). Para ele, a estetização estimulada pelo design foi transposta a diversos aspectos da vida cotidiana.

¹“Na sua acepção ocidental, essa modernidade foi entrevista por Max Weber como constitutiva de uma visão de mundo desencantada. A famosa metáfora da modernidade como 'gaiola de ferro' enfatiza a percepção de Weber sobre a condição moderna como sendo a de controle, disciplina, razão instrumental, pragmatismo calculista que promoveria o desencantamento do mundo na medida em que negaria o mágico, místico, misterioso e oculto” (JAGUARIBE, 2007, p. 20).



Esse mosaico heterogêneo também aparece na questão identitária do indivíduo. Diferentemente do homem moderno, o pós-moderno tem identidade plural, questão apontada não só por Maffesoli, mas também por pensadores que compreendem a contemporaneidade sob outros aspectos, como o marxista Zygmunt Bauman (2011, p. 113):

[...] o problema de identidade moderno consistia em como construir uma identidade e mantê-la sólida e estável. O problema de identidade pós-moderno diz respeito essencialmente à forma de se evitar a fixidez e manter abertas as opções. (...) O meio que era a mensagem da modernidade representava o papel fotográfico (pense nos álbuns de família inchados, rastreando página amarelada por página amarelada o lento crescimento de eventos inapagáveis e produtores de identidade); o meio pós-moderno é definitivamente o vídeo (apagável e reutilizável, calculado para nada manter para sempre, admitindo acontecimentos de hoje apenas sob a condição de apagar os de ontem, gritando a mensagem até segunda ordem a respeito de tudo o que se considere digno de gravação.

Deixemos claro que não estamos aqui opondo imagem estática e imagem em movimento. Destacamos a citação de Bauman (2011) com o intuito de fundamentar a ideia de oposição entre a identidade moderna – sólida e única – e a pós-moderna – plural, mutável, descartável, como é o vídeo. Acrescentamos a observação de que toda imagem eletrônica, seja em movimento ou estática, tem essa característica fluida, diferentemente de uma foto impressa.

Ao romper com a lógica iluminista da racionalidade, o homem pós-moderno ocidental retorna ao culto da imagem. Relegada a segundo plano no mundo ocidental, a imagem sempre esteve ligada ao mágico, ao mito, ao irracional, à incerteza. Foi desvalorizada porque entendeu-se que dela não se podia extrair a verdade, objetivo final da lógica aristotélica, base do iconoclasmo ocidental, sustentado, ao longo do anos, pela escolástica medieval e, posteriormente, pela física moderna. Segundo Gilbert Durand (2011, p. 12), a partir do século XVII, o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais. Mesmo assim, é possível apontar resistências. Platão, por exemplo, admitiu uma via de acesso às verdades indemonstráveis graças à linguagem imaginária do mito (p. 16). As resistências do imaginário se deram ainda no campo religioso, com as imagens sacras e a contrarreforma, e nas artes.



Contudo, podemos imaginar os constantes entraves sofridos por este movimento de um retorno ao Surrealismo, que se posiciona do outro lado de um empirismo institucionalizado na toda-poderosa corrente positivista com sua pedagogia obrigatória, até ser finalmente marginalizado durante quase todo o século XX (DURAND, 2011, p. 30).

Ao longo de toda a modernidade, a imagem foi estigmatizada como “a louca da casa” que comprometia o bom funcionamento da racionalidade (MAFFESOLI, 2012, p. 89). Mas na transição do século XIX para o XX, o imaginário ganha nova força com as descobertas da psicanálise e psiquiatria, nas figuras de Freud e Jung. Durand (2011, p. 36) explica o status de símbolo da imagem: “Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa”.

Apesar de todo o iconoclasmo do passado, o século XX foi o início da civilização da imagem, graças à difusão de técnicas como a fotografia, o vídeo e o cinema. É na esteira dessa história que a pós-modernidade, que, segundo Maffesoli (2001), se anuncia nos anos 1950, inicia como um retorno ao culto da imagem.

Para Régis Debray (1994), o homem moderno não acredita mais no poder das imagens sagradas. O autor nos fala dessa sacralização, recordando-nos que a imagem nasceu com essa magia, como um vetor de passagem da vida para a morte: as imagens dentro dos sarcófagos nos dizem isso, não eram feitas para os vivos, mas para os mortos. A arte funerária (estátuas jacentes, máscaras mortuárias) que coloca o corpo perfeitamente esculpido sobre o caixão onde jaz a carne putrefada nos ensinou a acreditar que a imagem é a melhor parte do homem ocidental (p. 26). O autor reafirma o poder das imagens de nos fazer “agir e reagir” para além de uma simples percepção, mas acredita que sua capacidade (“aura, prestígio ou irradiação”) muda com o tempo (p. 15), de acordo com a técnica predominante de cada época, assim como muda a relação do homem com as imagens; para Debray (p. 253), na contemporaneidade, a imagem perde seu potencial mágico e seu poder de ligação entre os homens: “a criação contemporânea tornou-se demasiado móvel, demasiado veloz, demasiado estilhaçada para servir de liga para uma sociedade”.



Neste ponto, diferentemente de Debray, concordamos com Maffesoli, que, evocando Gilbert Durand, ressalta a função de vetor da imagem, e afirma que ela “faz um vínculo, estabelece uma ligação” (MAFFESOLI, 2012, p. 91). Para Maffesoli, o individualismo característico da modernidade é substituído pelo coletivo, pelo compartilhamento, especialmente pela partilha de imagens, que “faz com que se seja pensado pelo outro” (p. 91). Assim, ele define a pós-modernidade como uma era “tecnomágica”, em oposição ao teológico-positivismo da modernidade (p. 108).

Nesta nova era, o imaginário se torna a norma do ciberespaço (MAFFESOLI, 2012), contexto em que surgem as redes sociais como o Instagram, objeto de nosso estudo neste artigo. Neste cenário de cibercultura, o que importa é estabelecer laços. Mas antes de passarmos para a análise do aplicativo, convém nos debruçarmos sobre algumas noções do imaginário.

O imaginário e suas tecnologias

Apesar de conceito complexo e amplo, o imaginário é resumido por Durand (2011, p. 6) como um “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. Durand investiga o imaginário como uma atmosfera de uma época, que muda a cada 150, 180 anos; o imaginário, para ele, é alógico, da ordem do coletivo e do simbólico (p. 115-116). Discípulo de Durand, Maffesoli (2001, p. 75) interpreta o pensamento do seu mestre ao diferenciar imaginário de cultura:

O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra — estátua, pintura —, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a idéia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário.

Na sua investigação sobre conceito e metodologia das tecnologias do imaginário, Juremir Machado da Silva (2006, p. 7) afirma que o “homem só existe no imaginário”. Reservatório, motor, força são palavras que nos ajudam a entender o que é e como se forma o imaginário



conforme Maffesoli o entende. Silva (2006, p. 57) afirma que "o imaginário surge da relação entre memória, aprendizado, história pessoal e inserção no mundo dos outros". Conclui, portanto, que o imaginário é "sempre uma biografia, uma história de vida" (p. 57) em que "cada ser é autor, co-autor e protagonista" (p. 50).

Silva (2006, p. 62) chama a atenção para as "forças antagônicas/complementares" que compõem o imaginário: "Gilbert Durand ensinou incansavelmente que o imaginário é o resultado das 'pulsões subjetivas' e das 'intimações objetivas'". Entre os conceitos antagônicos/complementares citados por Silva, recordamos aqui a Sociedade do espetáculo, de Guy Debord (1997), para quem, na sociedade moderna, a relação social passa a ser mediada pelas imagens; nada mais seria vivido diretamente. Para ele, essa relação é o espetáculo, resultado e projeto do modo de produção predominante, manifestado sob as "suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento" (p. 15). Para Debord (p. 24), o homem "quanto mais contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo".

Sem ignorar os efeitos de uma sociedade capitalista, Maffesoli (2012), nas palavras de Silva (2006, p. 55), "inverte Debord": "o espetáculo vira laço social; a contemplação, uma forma de resistência passiva". Mais do que uma resistência passiva, entendemos esse comportamento como "o espetáculo do espetáculo", conceito desenvolvido pelo sociólogo francês Vincenzo Susca (2013), segundo o qual, apesar da sociedade do espetáculo submeter à massa, a diversão acaba se tornando uma arma lúdica que a massa usará contra o poder. É o modo como a massa se apropria do espetáculo (distração, lazer) que lhe é imposto: "uma das características contemporâneas é o desvio, o estar à deriva em relação ao tempo e espaço que seriam destinados à distração. É o que levaria o corpo societal² a não se contentar com a dose de distração que seria legítima" (2013).

² Susca (2013) explica que a expressão "corpo societal" é usada por Maffesoli para referir-se aos afetos e emoções, diferentemente do "corpo social", que diz respeito às instituições, às leis, à racionalidade.



Para Susca (2013), a internet é o espaço mais interessante para observarmos esse desvio da distração, já que, “nessa plataforma se extrapola a distinção entre dia e noite, e o lúdico, o sensível e o onírico se sobrepõem ao trabalho”. É a manifestação da “rebelião do imaginário”, diz Maffesoli (2012, p. 90), para quem “a cibercultura é, ao mesmo tempo, expressão do poder da imagem e do gozo inútil”.

Susca (2013) diz ainda que, quando a indústria cultural criou um público, tornou possível a superação da sociedade do espetáculo: “Em muitos aspectos, a indústria cultural abriu as portas para o mundo dos sonhos [...], nutrindo um desejo voraz e fantástico por distração e erotismo ilimitado”. Ele cita, como exemplo contemporâneo, as companhias telefônicas que vendem a fórmula do ilimitado (planos de internet ilimitada ou minutos ilimitados). “A festa contemporânea é uma festa ilimitada. É o *after*, do *after*, do *after*... Depois da festa, mais festa”.

Seu raciocínio vai ao encontro do pensamento de Silva (2006, p. 95), para quem “as tecnologias do imaginário não ignoram a potência da recepção” - apesar de a indústria cultural privilegiar o poder da emissão - e “não servem mais apenas à razão (intelecto, inteligência), mas ao sensível (coração, lúdico, afetivo, onírico, fantasias)” (p. 65).

A explosão das novas tecnologias da comunicação, com o surgimento da Internet, na esteira da revolução da informática, suscitou uma nova leitura do papel mediador da técnica. Difunde-se o conceito de tecnologias da inteligência. Mas, antes disso, já alguns pensadores buscavam relativizar a ideia de controle, sem negá-la, e criticar o temor logocêntrico à imagem. Esse exercício de compreensão e de relativização abre espaço para a noção de tecnologias do imaginário. Passa-se do tudo é controle ou do tudo é instrumento ao jogo complexo da apropriação/distorção. Reinventa-se o olhar (SILVA, 2006, p. 95).

Se as teorias do controle denunciavam o desencantamento do mundo, as tecnologias do imaginário produzem a aura pela reprodução infinita do objeto original e reinventam a aura na pós-modernidade (SILVA, 2006). Este é o reencantamento a que Maffesoli se refere. Com a saturação da modernidade, o homem pós-moderno se volta a tudo que foi renegado pela modernidade, como a imagem, o mágico, o prazer e o cotidiano. Por meio da capacidade de imaginar, o homem entra em comunhão com o outro.



Nessa revalorização do ordinário, mais uma vez, reforça-se o retorno ao imaginário, já que a vida cotidiana pode ser entendida como uma fonte que alimenta o imaginário (SILVA, 2006). O retorno ao mágico, descrito por Maffesoli (2012), encontra eco no pensamento de Susca (2013), para quem objetos físicos como um *smartphone* podem ser comparados aos antigos totens, pois igualmente têm o potencial de reunir pessoas. Para ele, a “tecnomagia” contemporânea é como a reutilização do antigo totemismo: “em torno do objeto físico, há emoção, vibração”.

A tecnologia não é mais apenas uma panóplia de instrumentos para resolver problemas, realizar uma tarefa ou modificar o ambiente. Em vez disso, tem características de uma “tecnomagia” que visa a ligar subjetividades sociais a vibrações emocionais, prazeres infoestéticos e instintos lúdicos.³

Susca (2013) acredita que o homem contemporâneo “dança sobre ruínas” e que a técnica se torna uma plataforma para a recreação do mundo. Imersos numa conexão perpétua, sempre online, os homens não conseguem se libertar dessa malha, mas podem “dançar”. “Se o ideal marxista, moderno, era desvencilhar o homem das suas correntes, a forma de vida contemporânea é dançar dentro das correntes que nos acorrentam”.

Essa mesma técnica faz parte da composição do imaginário. São as tecnologias do imaginário que “transformam o ar do tempo em corrente de uma época, dando consistência ao etéreo” (SILVA, 2006, p. 43). Segundo Silva (p. 69), elas se apresentam ora “como meios, como procedimentos ou técnicas ou disciplinas, ou como formas de expressão”. Entre elas, o autor classifica as “informativas” (jornais, livros didáticos, TV, rádio), as “artísticas” (cinema, literatura, teatro), e as “mercadológicas” (publicidade, marketing, RP). Nessa atmosfera composta por forças complementares e antagônicas, entendemos, a partir do pensamento de Silva (p. 71), que as tecnologias do imaginário funcionam no campo da sedução, e não mais do controle, da manipulação e da submissão puros.

³ Tradução da autora para “Technology is no longer merely a panoply of instruments for solving problems, accomplishing a task or modifying the environment. Instead it takes the features of a ‘*technomagic*’ aiming at linking social subjectivities to emotional vibrations, info-aesthetic pleasures and playful instincts”. Disponível em: <<http://secessio.com/2012/04/06/transpolitics-and-communicacy-the-worlds-recreations/>>. Acesso em: 10 nov. 2013.



O império das tecnologias do imaginário não produz necessariamente um mundo melhor, emancipado, livre do lixo cultural, autônomo, rico (isso ainda é imaginário iluminista) nem o melhor dos mundos (utopia marxista e cristã), mas, em certo sentido, algo mais radical, extremo, incontornável: a submissão voluntária (adesão), subjugação consentida (audiência), dominação suave, limpa e regulada (consumo), convivência política e legítima (democracia formal).

Acreditamos que o aplicativo Instagram pode ser considerado uma tecnologia do imaginário. Para investigar essa hipótese, analisamos, a seguir, as características desta rede social sob a luz dos autores até aqui citados.

Na análise a seguir, consideraremos apenas as imagens fotográficas publicadas na rede social, que também permite a publicação de vídeos. Para além de questões técnicas, entenderemos a fotografia aqui segundo o pensamento de Susan Sontag (2004), para quem a fotografia confere uma importância a eventos que, sem ela, talvez não se tornassem memoráveis. Nos anos 1970, Sontag (p. 20) já relacionava a fotografia a experiências como uma viagem: “inseguros sobre suas reações, tiram uma foto. Isso dá forma à experiência: pare, tire uma foto, vá em frente”.

Acrescentamos ainda uma particularidade da fotografia de celular, a adjascência: os *smartphones*, dispositivos pelos quais se dá o uso predominante do Instagram, estão sempre juntos de seus proprietários, diferentemente das câmeras portáteis (BRUNET, 2007). Por fim, é preciso considerar o caráter de personalidade implicado no uso do celular. Diferentemente de outros dispositivos, o celular pertence a um indivíduo, não se trata de um objeto de uso compartilhado, e isso, como veremos a seguir, reflete-se na fotografia feita pelo celular.

O cotidiano e os laços no Instagram

Por meio do site Statigram, que reúne dados públicos do Instagram e, a partir deles, gera estatísticas e agrega informações, é possível analisar milhares de fotos publicadas no aplicativo. Em um primeiro momento, optamos por buscar pelas mais populares, ou seja, aquelas mais “curtidas” pelos usuários. Ao observá-las, é comum deparar com temas ordinários, como fotos de viagem, comidas e autorretratos, e perfis predominantemente famosos, sejam marcas como a

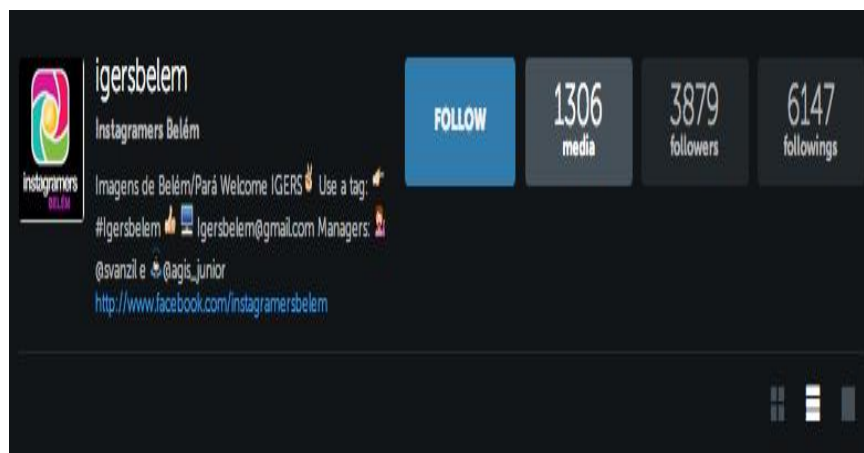


esportiva Nike (cujo um dos perfis no Instagram é o @nikebasketball) ou personalidades, como a Miss Universo 2012 (cujo perfil é o @oliviaculpo).

Para a presente análise, a fim de fugir de questões de marketing envolvidas em perfis famosos e que não cabem na discussão deste artigo, optamos por considerar um perfil público de usuário comum que trataremos por usuária A. Suas fotos não estão entre as mais populares do aplicativo; o critério que nos levou até ela foi a opção de buscar um ator desta rede em uma comunidade de usuários, que também se tornou objeto de nosso estudo a fim de investigar os laços estabelecidos entre eles.

As comunidades de pessoas que usam o Instagram são bastante comuns. No Brasil, costumam se organizar a partir das cidades onde vivem. É criada uma conta com o nome que identifica a cidade, e este perfil é gerenciado por um dos usuários e costuma republicar fotos dos membros da comunidade, identificando o autor da foto pelo recurso de marcação de pessoas que o aplicativo oferece. O perfil @igersbelem, por exemplo, reúne usuários do Instagram que vivem em Belém do Pará.

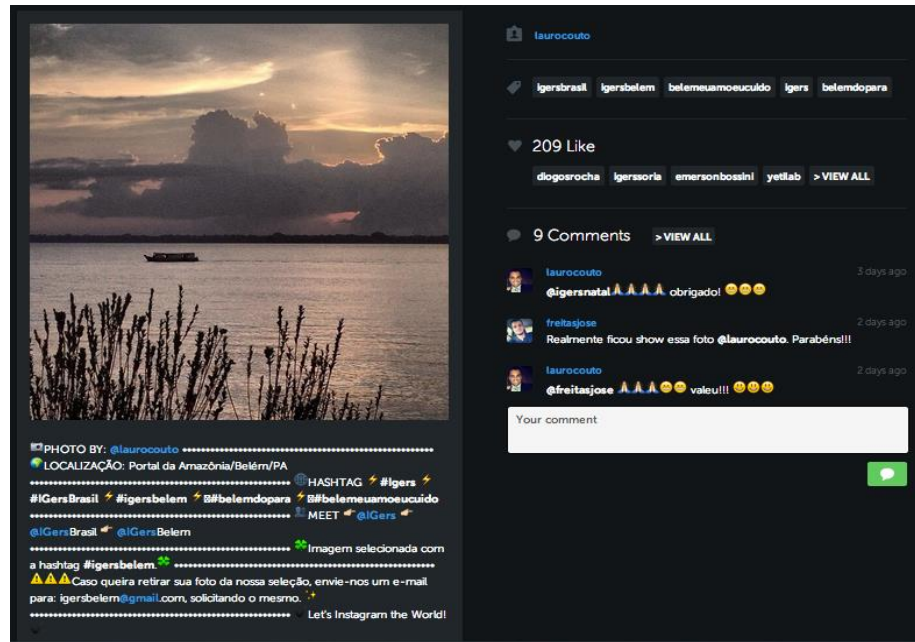
Figura 1 – Reprodução Statigram



Fonte: Imagem da internet. Disponível em: <http://web.stagram.com/n/igersbelem/>.



Figura 2 – Reprodução Statigram

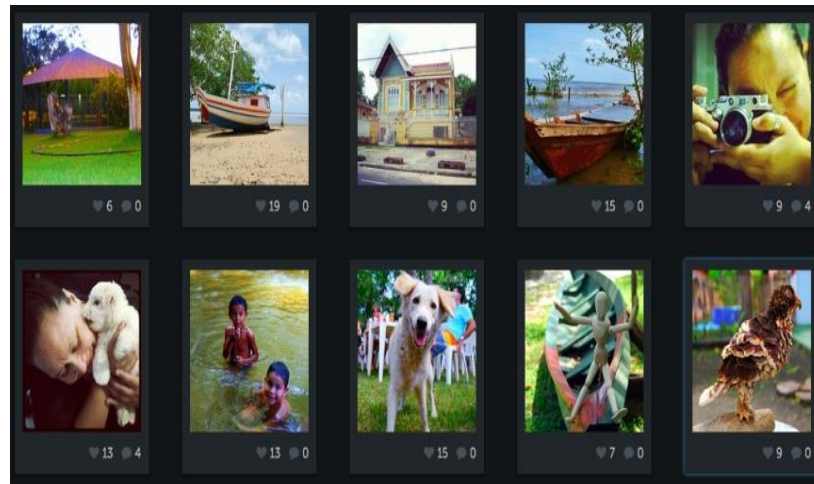


Fonte: Fonte: Imagem da internet. Disponível em: <http://web.stagram.com/n/igersbelem/>.

A usuária A foi selecionada a partir do perfil da comunidade de usuários de Belém do Pará que republicou uma foto de sua autoria. Ao acessar o perfil da usuária A, deparamos com temas cotidianos assim como nas fotos mais populares que citamos anteriormente. Há imagens de animais de estimação, crianças em um momento de lazer, cenas em uma praia e uma casa, como vemos na reprodução abaixo.



Figura 3 – Reprodução Statigram



Fonte: Imagem da internet. Disponível em: <http://web.stagram.com/n/igersbelem/>.

A recorrência do cotidiano como temática nas fotografias acima sugere uma importância dos acontecimentos diários para os usuários do aplicativo. Não são mais apenas as conquistas individuais ou eventos sociais de uma família que merecem ser fotografados (SONTAG, 2004, p. 18-19). O simples, o anódino, o corriqueiro atraem os usuários no Instagram e por eles são registrados e compartilhados, formando um mosaico heterogêneo. A constatação vai ao encontro das observações de Maffesoli (2012, p. 105), para quem a pós-modernidade é marcada pelo cotidiano e pelo imaginário.

A imagem vivida no cotidiano, a imagem banal das lembranças, a imagem dos rituais diários [...] não deixa de delimitar um ambiente que delimita bem a experiência estática da pós-modernidade. Essa experiência é uma sequência de passagens em momentos, lugares, encontros justapostos. Sucessões de situações mais ou menos aceleradas em que cada uma vale por si própria, redundando num inegável efeito de composição. Algo que dá a intensidade, ou pelo menos a excitação, da configuração caleidoscópica na qual vivemos (2005, p. 112).

Nas imagens acima, fica evidente também o caráter de narrativa autobiográfica. As fotos são tiradas do ponto de vista do usuário, diferentemente de um álbum montado com fotos de



diferentes autores. Como é um aplicativo de uso quase exclusivo pelo celular, o caráter pessoal fica muito marcado nas imagens publicadas. A timeline do Instagram, diferentemente de outras redes sociais, não costuma ser preenchida com publicações de outros usuários, como é comum no Facebook, por exemplo. No perfil do Facebook da mesma usuária A (Figura 4), encontramos publicações diversas que não são de sua autoria, mas sim apropriações de discursos de terceiros, por meio do compartilhamento de postagens, como se vê na reprodução abaixo.

Figura 4 – Reprodução Facebook



Fonte: Imagem da Internet.

É possível, portanto, identificar nos perfis do Instagram a construção de narrativas autobiográficas que vão ao encontro do que afirma Silva (2006) quando diz que cada ser é coautor do imaginário. Ao mesmo tempo, essas narrativas estão permeadas pelos simbolismos da



época contemporânea: no caso da usuária A, estão presentes os mesmos temas que se vê entre os mais populares do aplicativo, indicando que há ainda uma construção coletiva, natureza do imaginário segundo Maffesoli (2012) e Durand (2011).

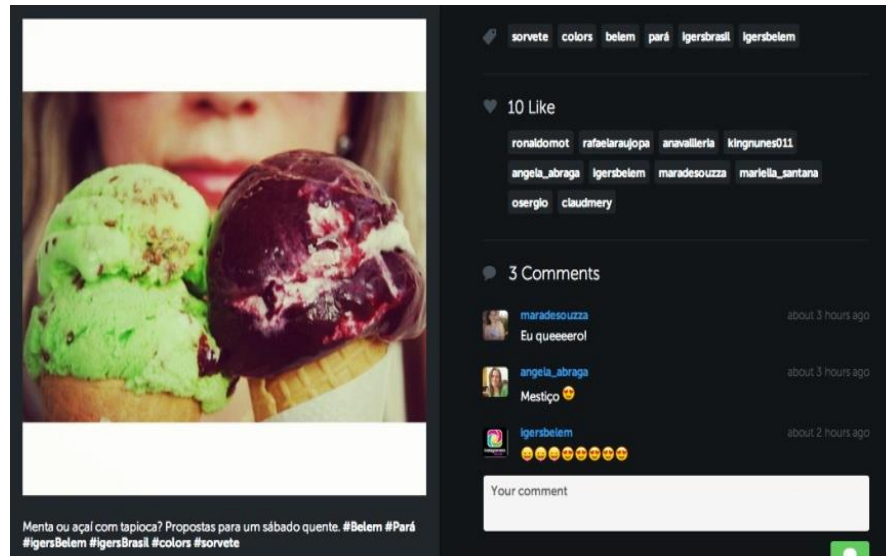
Outra característica evidente quando observamos as imagens compartilhadas no aplicativo e o comportamento dos usuários são os laços estabelecidos entre eles. A usuária A faz parte da comunidade de usuários de Belém do Pará e reforça suas relações pelo uso das *hashtags*. Segundo Fábio Malini e Henrique Antoun (2013), por meio de *hashtags*⁴ é possível exprimir um desejo de pertencimento a uma comunidade. Na imagem abaixo, retirada do perfil da usuária A, mas também publicada pelo perfil da comunidade posteriormente, observamos o uso das *hashtags* #igersbrasil e #igersbelem, referentes, respectivamente, às comunidades nacional e local dos usuários do Instagram. É por meio das *hashtags* que se torna possível encontrar fotos, em tese⁵, de usuários da cidade e do país. O uso dessas palavras expressa a vontade do usuário de compartilhar com essas comunidades as suas imagens.

⁴ Caracterizada pelo sinal “#” precedendo uma palavra ou expressão, uma *hashtag* pode ainda ser “um indicador de assunto” (RECUERO, 2009, p. 127), usada por quem quer tornar sua mensagem parte de uma narrativa coletiva e facilitar o acesso a essa informação para quem procura determinado tópico.

⁵ É importante observar que, como as *hashtags* são uma escolha deliberada de cada usuário, é bastante comum o uso inadequado, como por exemplo, usar várias *hashtags* populares que não tenham a ver com o tema da imagem, com o objetivo de torná-la mais facilmente rastreável na tentativa de atingir popularidade.



Figura 5 – Reprodução Statigram



Fonte: Imagem da internet.

O laço social entre os usuários é reforçado ainda nas “curtidas” e nas interações nos comentários, mesmo que curtos, como se vê na Figura 5. Como diz Maffesoli (2012, p. 86), o conteúdo pouco importa nesses casos, o que importa é estabelecer laços. O interessante nessas interações não são as frases, geralmente breves, que compõem a conversa, mas a função que desempenham ao reforçar os laços com outros usuários. Em uma socialidade⁶ cada vez mais estruturada pela imagem, é mais importante a forma do que o conteúdo. Mais uma vez, aparece aqui a valorização do cotidiano, pois essa comunicação social, para ele, se funda no trivial, nas conversas “sobre a saúde, o tempo que passa, a meteorologia, as emissões televisivas, o esporte, e tudo o mais” (2005, p. 115).

⁶ Maffesoli explica o que quer dizer com o termo socialidade: “significa que a vida social não poderia se reduzir às simples relações racionais ou mecânicas que servem, em geral, para definir as relações sociais” (2005, p. 106).



Considerações finais

A partir da breve análise anterior, encontramos no Instagram marcas da pós-modernidade segundo Maffesoli (2012): laços entre grupos, valorização da imagem e do cotidiano. Se não há mais magia na imagem, como acreditava Debray (1994), entendemos que ainda há simbolismo no homem e na relação dele com as imagens, assim como sugere Maffesoli (2012). Considerando que o cotidiano, de acordo com Silva (2006), pode ser uma fonte que abastece o imaginário, podemos sugerir que as imagens compartilhadas no Instagram contribuem para a formação do imaginário contemporâneo.

Susca (2013) afirma que “o ser humano existe enquanto ser simbólico no momento em que começa a contar sua vida” e ressalta que as redes sociais são um meio de tornar “nós mesmos ficção”. “A imaginação, a fantasia, o imaginário são o território real no qual habitamos. Quando compartilharmos um sonho, esse sonho passa a ser real. Não é por acaso que esse tipo de narrativa se baseia na proliferação de máscaras”.

“Por que motivo há imagem em vez de nada”, se questionava Debray (1994, p. 21). Em resposta ao seu questionamento, a partir da nossa investigação incipiente, sugerimos algumas motivações não excludentes entre si para que o homem produza imagem no lugar de nada ou, sendo no caso específico deste estudo, motivações para aderir ao Instagram e produzir imagens a todo instante. Uma delas é o potencial inegável das imagens de ligar as pessoas. No Instagram, o que é comum a todos usuários, de qualquer canto do mundo, é a valorização da imagem, linguagem que rompe fronteiras impostas pela fala ou escrita, por exemplo.

Acreditamos ainda que os usuários possam ser movidos pelo antigo desejo do homem de criar versões mais perfeitas suas e de suas vidas, como nos mostrou Debray ao resgatar a história das imagens funerárias. Essas versões aprimoradas aparecem tanto nos autorretratos quanto em cenas cotidianas, ambos com filtros que prometem um resultado mais belo.

Outra hipótese: se concordamos com Sontag (2004) que a fotografia dá às pessoas a ilusão de que podem conferir uma importância a algo insignificante, talvez o Instagram esteja repleto de momentos ordinários que as pessoas gostariam de encher de significado, sinal de uma “vida



precária”, como nos aponta Bauman (2011). Por último, uma questão que não foi abordada neste artigo, mas nos interessa para seguir com a pesquisa em torno do Instagram: a obsessão pelo registro fotográfico de cenas ordinárias nos parece também uma tentativa de estender o tempo, em contraste à aceleração da vida pós-moderna, como afirmam os pensadores Andreas Huyssen (2000) e Paul Virilio (2006).

Sejam quais forem as motivações dos usuários desta rede social, parece-nos bastante razoável olhar o Instagram como uma tecnologia que nos ajuda a entender o imaginário da pós-modernidade, que está permeado pelo retorno ao cotidiano, o culto à imagem, a valorização dos laços sociais, a flexibilização do tempo-espaço e a pluralidade da identidade do homem.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos: sobre ética pós-moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- BRUNET, Karla Schuch. Fotografia por celular: questionando novas práticas e dinâmicas de comunicação. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30., 2007, Santos. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r1567-1.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2014.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estéticas do realismo in: JAGUARIBE, Beatriz (Org.) **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Famecos**, Porto Alegre, n.15, p. 74-81, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo retorna**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. **A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- RECUERO, Raquel. **As redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.



SILVA, Juremir Machado. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

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

SUSCA, Vincenzo. **Seminário VI**: estética da comunicação contemporânea. Porto Alegre: PUCRS, 2013. (Comunicação oral).

VIRILIO, Paul. O paradoxo da memória do presente na era cibernética. In: CASALEGNO, Federico Casalegno. **Memória cotidiana**: comunidade e comunicação na era das redes. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 90-104.

Marcela Leal Donini - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Porto Alegre | RS | Brasil. Contato: marcela_ld@yahoo.com.br

Mágda Rodrigues da Cunha - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Porto Alegre | RS | Brasil. Contato: mrcunha@puers.br

Artigo recebido em janeiro de 2014 e
aprovado em abril 2014.