



Camila Araújo*
Silas de Paula**

O CULTO

DAS IMAGENS

RESUMO: Este artigo propõe-se a percorrer os debates e as diferentes formas de relacionamento entre os homens e as produções visuais. Segundo Mitchell (2005), essas relações sempre se deram por meio de uma “dupla consciência”, ou seja, tratando as imagens tanto como objetos materiais como seres vivos. Parte de desenhos pictóricos, que representam não apenas o desejo de que algo aconteça, mas uma prática que legitima a experiência sagrada com a qual o homem se relaciona com o mundo; passa pelo Renascimento, onde o culto pelo sagrado foi substituído pelo culto da beleza; ao nascimento da ‘era ocularcêntrica’ de Jay (1988), com a “circularidade mágica” das imagens midiáticas, e termina a trajetória com as imagens que nos são mais próximas, as fotografias familiares.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; culto, álbum, ritual, família.

O RITUAL DAS IMAGENS

As imagens estão presentes nas sociedades desde os primórdios da humanidade. Muito antes que os sistemas de linguagem escrita estivessem desenvolvidos, as imagens já contavam histórias, registravam momentos, proporcionavam acontecimentos e serviam de *link* com determinada realidade. Quando nos deparamos com os primeiros desenhos pictóricos produzidos pelo homem, fica claro que eles não eram apenas mecanismos de comunicação ou registro, mas instrumentos mágicos envolvidos em mística, arte e técnica. Os desenhos produzidos pelos homens das cavernas criavam uma realidade própria, não era somente o desejo

concreto de que algo acontecesse, mas algo que legitimava toda uma experiência sagrada entre as pessoas e o mundo onde viviam. Com o tempo, obras de arte se introduziram nas relações sociais como um elemento extremamente ligado ao culto. Portanto, a palavra imagem não se refere apenas a um material ou objeto físico, e, também, a algo imaginário, mental, onírico, presente nas memórias, nas metáforas e representações. Ela pode ser até mesmo uma “imagem acústica”. A “idéia” está intimamente ligada à noção de imagem, uma imagem mental.

Platão utilizou a alegoria da caverna na qual se vêem homens que interpretavam o mundo ao seu redor por meio das imagens formadas nas paredes¹. É também com o mito da caverna que se instaura na história do pensamento ocidental o horror à razão dos sentidos, a um conhecimento sensível só enganoso, para Platão, ao prazer, às construções gratuitas de imagens, ao poder de criação e de interpretação do imaginário.

Na Idade Média apenas o clero e alguma parte da nobreza dominavam a escrita. Deste modo, a maioria da população dependia da história oral para passar às outras gerações suas tradições, histórias e valores. Na configuração de tais pensamentos e registros, a imagem também tem um papel de extrema importância.

O homem é um ser essencialmente social. Ele difere dos demais seres pela sua comunicação. É um ser extremamente coletivo, portanto depende da vida com os demais e desenvolveu sistemas de linguagens que lhe possibilitaram uma organização e estrutura social que, por sua vez, lhes deram um sentimento de pertencimento e identificação (ALBERTO & ROSA, 2007)

Embora a religião, a cultura, os sistemas de linguagem sirvam de cimento social, as imagens foram os primeiros indícios do vínculo criado entre os homens pela linguagem. No entanto, a dimensão sócio-cultural da percepção visual tem sofrido uma inegável modificação ao longo dos séculos. Um dos elementos constitutivo desse processo de transfor-

¹ – Então, se eles fossem capazes de conversar um com o outro, não te parece que eles julgariam estar a nomear objetos reais, quando, designavam o que viam?

– Realmente.

– E se a prisão tivesse também um eco na parede de fundo? Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra passava?

– Por Zeus que sim.

– De qualquer modo – afirmei, pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão sombras de objetos.

– Exatamente disse ele.

² Ver SAUVAGEOT, Anne. **Voirs et savoirs: esquisse d'une sociologie du regard**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

mação do olhar pode ser encontrado na introdução massiva da alfabetização que disciplinou e racionalizou o olhar estruturando nosso campo de visão (de alto a baixo, da esquerda para a direita).²

É impossível compreender o impacto sentido pelas pessoas ao se deparar com seus rostos fixados em fotografias. As imagens fotográficas possibilitaram ao homem narrativas visuais, a contemplação de histórias cotidianas, o conhecimento de lugares distantes, de pessoas de tempos e lugares remotos. Apesar de ser resultado de esforços coletivos e de longas pesquisas no decorrer do tempo, a fotografia era considerada como algo maléfico:

No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divino e humano, num momento de extrema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico. Aqui aparece, com todo o peso de sua nulidade, o conceito filisteu de arte, alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a nenhum resultado. (BENJAMIN, 1994, p.92).

Para o mesmo autor, o fascínio fotográfico está intimamente ligado à necessidade de posse. Ter a fotografia de uma obra de arte não é apenas ter a sua imagem, mas tê-la na sua casa, poder tocá-la e observá-la com mais exatidão, pois é bem mais simples entender as coisas quando estas lhe cabem às mãos.

O ambiente inicialmente repleto de magia e depois de religiosidade que envolvia a produção de imagens sofreu profundo impacto com a possibilidade de cada pessoa possuir um exemplar da obra. Como manter originalidade de algo que é reproduzido *ad infinitum*? Obviamente a cópia da Santa Ceia não possui o mesmo valor da obra original. Afinal, ainda segundo o autor, a diferença entre magia e técnica é uma variável totalmente histórica. O valor de unicidade e de autenticidade de uma obra guarda estreita relação com o ritual no qual foi produzida.

Com o Renascimento o ritual do culto ao sagrado foi substituído pelo culto à beleza, onde muitas vezes a técnica de reprodução do real, e assim da beleza, prevalecia sobre a criatividade e a liberdade artística. A quebra na relação entre o ritual e as obras de arte pode ser vista, também, como um momento de libertação da obra. (LIMA, 2005)

A produção artística começa por imagens que servem ao culto. Pode-se admitir que a presença mesma dessas imagens tenha mais importância do que o fato de serem vistas. O gamo que o homem figura nas paredes da caverna, na Idade da Pedra, é um instrumento. Ele é indubitavelmente exposto aos olhos de outros homens, mas ele se dirige sobretudo aos espíritos. Posteriormente, esse é o valor de culto como tal que leva a que a obra de arte seja guardada em segredo; algumas estátuas de deuses não são acessíveis senão ao padre em sua cela. Algumas Virgens permanecem cobertas quase todo ano, algumas esculturas de catedrais góticas são invisíveis quando contempladas de baixo. À medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, tornam-se mais numerosas as ocasiões de serem expostas. (LIMA, 2005, p.231)

Martin Jay (1988) fala de uma era essencialmente ocularcêntrica, “da visão como o sentido mestre da era moderna”, iniciada com o Renascimento e as revoluções científicas: a invenção da impressão, a fotografia, o telescópio, o microscópio, o cinema construíram um campo perceptual da visão, e este não é necessariamente reflexivo.

[...] É difícil negar que o visual tenha sido dominante na cultura ocidental de uma maneira muito diversa. Se pensarmos na metáfora filosófica sobre o “espelho da natureza”, de Richard Rorty, ou enfatizarmos a prevalência da “vigilância” com Michel Foucault ou, ainda, expressarmos nosso desgosto com a “sociedade do espetáculo” de Guy Debord, nós nos depararemos, repetidamente, com a ubiquidade da visão como mestre da era moderna. (JAY, 1998, p.25)

³ “Surgindo da tardia fascinação medieval pelas implicações metafísicas da luz – luz como divina lux ao invés do existente lúmen – a perspectiva linear passou a simbolizar a harmonia entre a regularidade matemática nas óticas e a vontade de Deus. Mesmo que as bases

No Renascimento, a beleza substituiu, em parte, o culto do sagrado onde perspectiva cartesiana³ nos proporcionava a beleza da semelhança e o culto do estático. Contudo, a perspectiva cartesiana não foi o regime escópico absoluto da modernidade. De fato,

religiosas dessa equação se desgastaram, a conotação favorável que cercava a alegada ordem ótica objetiva permaneceu de uma forma muito poderosa. Essas associações positivas pintadas em quadros anteriores, quase sempre religiosos no conteúdo, foram deslocadas dos objetos e dirigidas para a relação espacial da própria tela perspectiva. Este novo conceito de espaço era geometricamente isotrópico, retilíneo, abstrato e uniforme.” (JAY, 1998, p.45)

segundo ele, essa foi uma era caracterizada pela vivência de diferentes subculturas visuais responsáveis pelas nossas atuais compreensões em relação às múltiplas implicações visuais. Com essa nova forma de se produzir e admirar as imagens, na qual prevalece o realismo da imagem acima de tudo, surge também a frieza abstrata de uma contemplação caracterizada pela ausência do envolvimento emocional, o que se refletiu, segundo o autor, em um abismo entre o espectador e o espetáculo. A perda do ritual gerou a separação entre a obra e seu criador; o campo visual se transformou numa área mercadológica, um espaço entre a oferta e a demanda capitalista e a visão tecnológica um instrumento de vigilância e dominação.

Em um mundo feito de imagens, não podemos dizer que estas são feitas da realidade, e sim que a realidade é feita a partir de imagens. O limite entre realidade e a falsa sensação desta é estreito. Para Klein e Rosa (2007) a repetição ou reutilização de imagens na sociedade contemporânea reinscreve o homem em uma “circularidade mágica”, circularidade que coincide com a experiência dos homens das sociedades orais. Assim, é verdadeira a premissa segundo a qual através das imagens o tempo retorna.

Como podemos perceber a constante exposição do olhar a uma única figura, de um mesmo ângulo e ponto de vista, acarreta a sincronização pelo olhar. Se as imagens a nós ofertadas passam a influir decisivamente nas imagens pessoais e mentais, temos o que os autores chamam de sincronização do olhar e a consequência dessa sincronização é a atrofia da visibilidade, de “ver conceitualmente”.

Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da contaminação (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os media distribuem. (VATTIMO, 1992, p.13).

O resultado disso é a reutilização das poucas imagens, as quais feitas pelos diversos suportes acabam por ser consideradas como as mais importantes de

⁴Essa forma de se compreender o mundo por imagens e não mais por palavras é chamada de *The picture turn*, a virada pictórica. É a noção de que as imagens são o meio de expressão dominante do nosso tempo.

serem vistas. Essas imagens são revividas de acordo com o calendário midiático. Heidegger define a modernidade como a “época das imagens do mundo”, mundo que virou imagem,⁴ constituindo-se de imagens construídas e verificadas cientificamente, concentradas na ciência e na tecnologia, e não no sentido de imagens que fazem parte de vários pontos de vista.

A exposição midiática das imagens e a proliferação visual não fizeram com que o mundo se tornasse mais transparente ou descritivo, como afirma Vattimo (1992), essas imagens ao invés de possibilitarem interpretações diferentes da realidade, representam uma fabulação e constituem a própria objetividade do mundo.

O CULTO DAS IMAGENS MIDIÁTICAS

Viver em um mundo pós-moderno significa estar socialmente ligado à comunicação generalizada, como Vattimo (1992) denomina a sociedade dos *mass media*. Segundo o autor, o culto da arte está relacionado a tudo que é novo e original. Assim conseqüentemente compreendemos a história humana como um processo progressivo e emancipatório.

O termo “Sociedade Transparente” é usado pelo autor como um questionamento ou uma ironia, pois a sensação transmitida pelos meios de comunicação de massa é de que tudo está sob controle. Isto, porém, é uma sensação falsa. Nós vivemos em uma contemporaneidade oferecida pelos mecanismos comunicativos. Eles provocam a complexidade da sociedade, e não a tornam mais transparente. Estamos constantemente pautados e exigidos pelas imagens ao redor dos *mass media*. A imagem familiar, de um profissional de sucesso, dos lugares a serem conhecidos, tudo isso é uma construção ideológica feita por determinada cultura visual. Quando celebram um romance, a mãe, o pai, as mulheres, os índios... tudo é pautado pelo consumismo midiático.

Não apenas a história do passado é uma construção, mas todas as narrativas de forma geral. Por exem-

plo, a narrativa visual é evidentemente construída sob a forma de verdade e sua repetição serve para elas se reafirmarem como verdade. Ademais, a repetição das informações imagéticas serve para demarcar o tempo cotidiano com a criação de um tempo acelerado, de um calendário social pautado pela mídia, onde a escolha do que não aparece é tão importante quanto a decisão do que aparece. A mídia dá luz às imagens a serem vistas e ritualizadas, o olhar sincronizando o olhar. O que não aparece é encarado como irrelevante ou mesmo como algo inexistente. (PROSS, 1980, apud KLEIN & ROSA, 2007).

Diariamente somos bombardeados com uma enorme quantidade de imagens, seja pelos *outdoors* nas ruas, as inúmeras informações visuais no trânsito, carros cujas imagem denunciam a ganância de serem possuídos, as fachadas dos prédios, seus tamanhos e formatos, as próprias pessoas. Isso sem falar das imagens produzidas pelas televisões, celulares, revistas, internet e jornais. Conforme os autores ressaltam, o fato de a imagem estar onipresente exige cada vez mais do olhar em detrimento dos outros sentidos.

O mundo se mostra através de imagens e essas se dão em rituais circulares. Cada imagem nos remete a determinado tempo e espaço. Nesse sentido, quando pensamos no mundo contemporâneo nos vêm à mente imagens de guerras, da queda das torres gêmeas, das favelas, do sistema das grandes cidades, de pessoas marginalizadas. De um lado do planeta pessoas morrem de fome e, do outro, pessoas sofrem de distúrbios alimentares. Mas de todas essas imagens as mais marcantes para o mundo no qual vivemos são as guerras e os conflitos armados, religiosos, raciais, territoriais. “As guerras são um exemplo clássico do poder que as imagens exercem sobre a sociedade, no sentido de ordená-la e de sincronizar os tempos e os pensamentos por meio dos olhos” (KLEIN & ROSA, 2007).

A circularização das imagens de guerra no tempo não apenas legitimiza a padronização destas e sincroniza a sociedade, mas impede a que tais imagens caiam no imaginário de um ontem, e impeçam o homem de ver além destas imagens. “O atentado

está presente nas retinas [...] A destruição das torres e a imagem desta destruição foram um ataque do olhar, que a mídia continua mantendo em curso.” (KLEIN & ROSA, 2007, p.15).

Depois do onze de setembro de 2001, o mundo ocidental entrou em guerra contra o terrorismo. Para justificar guerras, ataques, anos de ocupações em territórios orientais, vidas de soldados e de civis, as imagens da destruição das torres gêmeas foram revividas. Ainda segundo os autores, a imagem do World Trade Center teve sua continuação, primeiro com o atentado terrorista ao metrô em Madrid em 2004 e no ano seguinte ao metrô e a um ônibus de Londres. Essas imagens se retroalimentam e dão forças umas às outras.

O fechamento do círculo revela a mimesis do terror em movimento, ainda que as imagens sejam estáticas. Para tanto, é necessário que uma imagem associe-se à outra por semelhança ou pela sua função (denúncia do terror islâmico) e, além disso, que ela cumpra as expectativas do leitor/observador em favor da criação de um sentido [...]” (KLEIN & ROSA, 2007, p.20).

Com vistas a assegurar ao mundo ver as imagens certas que justificassem todos os danos e custos de uma guerra com um elemento muito mais invisível do que palpável como o terrorismo, as imagens são emitidas de três principais agências: a Reuters,⁵ Associated Press (AP) e a Agence France Presse (AFP).

⁵ A agência Reuters é responsável por cerca de 50% das imagens publicadas.

Para ilustrar como imagens que representariam e definem nosso tempo histórico, Mitchell (2005) dá dois exemplos: a ovelha Dolly e o atentado às torres gêmeas. A potência dessas imagens não reside apenas no presente, mas no seu *status* de augúrios e enigmas de um futuro incerto. Os dois exemplos são considerados símbolos de formas vivas que participam do processo de vida por elas representado.

Sobre as duas imagens ressaltamos o seguinte: o clone representa a potência de criação de novas imagens, as quais refletem o velho sonho de criar uma imagem – viva, embora como réplica de outra, mas não é apenas uma duplicação mecânica e sim um

simulacro biológico. Ao mesmo tempo ambas as imagens são ofensivas ao olhar, uma afronta visual para quem odeia ou teme a modernidade, o capitalismo, a globalização e a biotecnologia.

Por que a ovelha se tornou o símbolo da biotecnologia e da clonagem? Outros animais já tinham sido mais ou menos bem sucedidos na clonagem antes de Dolly, e ainda assim nenhum deles conseguiu alcançar a publicidade dessa criatura particular. A resposta pode estar em parte na conotação simbólica preexistente da ovelha/ cordeiro como figura de cuidado pastoral, de inocência, de algo que não pode causar dano, de sacrifício, e de massas guiadas por elites autoritárias. (MITCHELL, 2005, p.27)⁶

⁶ Tradução do autor.

Em contraste, a imagem do World Trade Center nos oferece o potencial de destruição de imagens contemporâneas, de iconoclastia. As torres já eram ícones de um capitalismo global representado pelos Estados Unidos da América. Ícones amplamente conhecido, e por isso mesmo se tornaram alvo do atentado. Apesar de ter matado inúmeros inocentes, a destruição das Torres foi um atentado de grande importância simbólica. O alvo era um ícone globalmente reconhecido e sua destruição não era o suficiente, e sim o espetáculo da sua destruição.

Se o mundo se tornou um mundo – imagem e se nem tudo é imagem, mas tudo e todos se apresentam como tal, então não há como ir além das imagens para se relacionar com o mundo. Segundo Mitchell (2005) já existiram inúmeros mundos- imagem; a variação está no tempo, na era e na forma deles se relacionarem com a imagem. Esta seria a razão da antropologia e da história não se fundamentarem apenas em descrições, mas focarem nas representações. Para nos relacionarmos com as imagens a nós apresentadas, devemos não apenas pensar sobre o que significam ou causam, mas principalmente sobre o que elas querem. Isto implica refletir sobre como respondemos a essas imagens.

Temos a errônea impressão de que o mundo científico de hoje é mais racional e menos místico do que no passado, mas uma coisa é certa, continua-

mos a agir de forma peculiarmente mágica diante das imagens, assim como antes. Para Mitchell (2005), essa nossa relação com a imagem é denominada de “dupla consciência”. Experiência ambígua, paradoxal, com algo que é ao mesmo tempo material, mas também age como se tivesse vida.

A “dupla consciência” tem sua expressão tanto nas crenças populares, na forma sofisticada de se ver arte, como no sentimento nacionalista em relação a símbolos patrióticos, nas experiências lúdicas das crianças com suas brincadeiras e brinquedos e na circularização de estereótipos raciais. O autor ressalta que devemos refletir não apenas sobre os seus significados - sobre o que as imagens nos dizem, - mas principalmente sobre o que elas não dizem, sobre seus silêncios.

O argumento filosófico desse livro é simples; as imagens são como organismos vivos; que são melhores descritos como coisas que desejam algo (por exemplo: apetite, necessidades, exigências); portanto a pergunta sobre o que as imagens querem é inevitável. (MITCHELL, 2005, p.30).

O CULTO NO ÁLBUM DE FAMÍLIA

A fotografia é um objeto material com forma e conteúdo. Uma vez revelada e impressa ela pode ser colocada em um álbum, mostrada a pessoas conhecidas e desconhecidas, enviada a parentes e amigos, exposta numa galeria, colocada em algum arquivo, valorizada ao extremo por pessoas que perderam entes queridos dispostos nas fotos, e assim por diante. Portanto, assim que se manifesta ao mundo ela começa uma carreira e acumula uma série ligações e combinações sociais.⁷

Neste sentido, o álbum de família sofreu várias transformações tecnológicas e na maneira de nos relacionarmos com as imagens no decorrer do tempo. Mas ainda temos respeito, afeto ou desafeto pelo retrato fotográfico, essas imagens construídas intencionalmente nos contam nossas próprias histórias, lembrando-nos das tradições e dos afetos, assim como reforçando ou rompendo laços, já que a esco-

⁷ Ver BANKS, Marcus. “Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation” in PROSSER, John, **Image Based Research**. London: Routledge. 2006.

lha do que aparece é tão importante quanto do que é excluído.

[..] O Ocidente vive uma situação explosiva, uma pluralização que parece irresistível, e que torna impossível conceber o mundo e a história segundo pontos de vista unitários. (LIMA, 2005, p.12).

Com o álbum de família é possível perceber a história de um cotidiano passado e permite o que Lyotard, em *Condição Pós-Moderna* (1992), referido por Lima (2005) chama de “dissolução dos pontos de vista centrais” e a explosão das visões de mundo. Apesar do álbum também ser uma construção do olhar, ele propicia a troca do narrador e, com a contemporaneidade, há a impressão de termos fotos mais “transparentes” pelo fato da pose não ser mais dura e montada como nos primeiros anos de sua invenção. Essa idéia vai de encontro ao conceito de Vattimo (1992) sobre a perda do “sentido de realidade”, pois, segundo o autor os objetos medidos e manipulados tecnicamente e divulgado pelos mass media tornou-se o mundo fantasmagórico das mercadorias.

Mais do que registrar momentos, as imagens familiares servem para contar uma história e eternizá-la. Se o retrato, como dizia Benjamin (1994), guarda o resquício de culto por uma obra de arte, no caso de uma imagem da família de quem observa, essa experiência com o sagrado e com a tradição se dá ao extremo, por mais que não se conheça quem ali foi retratado.

Nos álbuns familiares temos não apenas a constante repetição de imagens, como sua revalidação mediante novas versões dessas imagens. Por exemplo, a imagem de um casamento valida não apenas essa decisão e esse laço familiar, mas tem sua continuação com a fotografia do nascimento do primogênito dessa família e assim por diante.

Segundo Mitchell (2005), as imagens querem ser mumificadas em um presente constante, em silêncio e lentidão e após realizar esse desejo elas querem circular, comunicar, falar e se repetir. Por mais estranho que pareça, geralmente quando nos questio-

namos sobre o que as imagens querem, é possível recebermos uma resposta. Para ele aqueles *portraits* esquecidos pela maioria das pessoas, ao serem lembrados, estudados ou contemplados por historiadores reafirmam a auto-estima do fotografado. São imagens à espera de um reconhecimento, de serem lembradas. Este mesmo desejo de admiração e lembrança está, de alguma forma, presente nas fotos familiares.

Atualmente não é mais tão comum, como em outros séculos, a produção de diários, ou de cartas no dia-a-dia, ou de um registro escrito de alguma forma. Hoje, para suprir essa falta, a fotografia adquiriu o principal papel na construção de identidades.

A biografia de pessoas comuns, hoje, geralmente não é escrita, mas registrada através de fotografias e filmagens que mostram os primeiros anos de vida, a infância, a comemoração, encontros familiares, viagem etc. Nesse contexto, as mídias visuais e, sobretudo, a fotografia preenche uma função que ultrapassa o simples papel de registro, dependendo da projeção do espectador ou proprietário, as imagens ganham, muitas vezes, a função de documentos preciosos, com valores afetivos, e, em alguns casos até de fetiches particulares. (RIEDL, 2002, p.15).

As fotografias são essenciais e indispensáveis aos encontros e rituais familiares. Nos aniversários, nascimentos, casamentos ou visitas familiares a máquina fotográfica é algo indispensável para eternizar e legitimar esses momentos. Desta forma, segundo o autor, as imagens familiares se tornam preciosidades. A memória privada é o principal recurso para que as próximas gerações conheçam suas identidades e dos seus antepassados. Portanto, o álbum familiar tornou-se uma herança que luta contra a desmaterialização do tempo, a perda dos rituais familiares e a desmemorização das identidades.

Concluimos que apesar de todas as mudanças, ainda existe o culto das imagens. O fato de excluírem-se imagens que exemplifiquem conflitos familiares, ou outros assuntos que não devem ser comentados socialmente, como vícios, por exemplo, evidencia que a elaboração dos álbuns é baseada em mitos, rituais e

construções simbólicas a serem pregadas e repassadas pela cadeia familiar. O rito de destruir ou prolongar laços familiares e afetivos ao se guardar uma fotografia, o carinho como se olha ou beija-se uma imagem de alguém distante, ou a mágoa de alguém que rasga uma imagem fotográfica, nos mostra como as imagens ainda são tratadas como mágicas ou, podemos dizer até mesmo, com vida própria.

REFERÊNCIAS

BANKS, Marcus. “Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation” in Prosser, John, **Image Based Research**. London: Routledge. 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet: prefácio Jeanne Gagnebin – 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JAY, Martin. “Regimes escópicos da Modernidade”, in Foster. H.(ed) **Visionant Visuality**. Bay Press Seattle, 1988.

KLEIN, Alberto & ROSA, Ana Paula. “Atentado em Imagens: Sincronização e Circularidade na Mídia”. Disponível em: <www.revista.cisc.org.br/ghrebh8>. Acesso em: 15 fev. 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. 7a. edição revista. São Paulo: Paz e Terra. 2005.

MITCHELL, W.J.T. **What the pictures Want?** Chicago: University of Chicago Press, 2005.

PLATÃO. **A República**. Livro VII, 514a-517c. Bauru, SP: EDIPRO, 2001.

RIEDL, Titus. **Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro**. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

SAUVAGEOT, Anne. **Voires et savoirs: esquisse d’une sociologie du regard**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

ABSTRACT: This essay proposes to discourse the pleadings and various forms of relationships between human and visual productions. According to Mitchell (2005), these relations are based on a “double consciousness”, in other words, treating images as material objects and at the same time as living beings. Initiate with the pictorial designs, which represent not only the hope that something will happen, but a practice that legitimizes

the holy experience with which man is related to the world, through the Renaissance, where the sacred cult was replaced by the cult of beauty; to the birth of Jay's (1988) "ocularcentric era", with the "magic circularity" of media images, and the path ends with the images that are closer to us, the family photos.

KEYWORDS: *Pictures; worship, album, ritual, family*

CAMILA ARAÚJO

- * Formada em Jornalismo. Especialista em Teoria da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará e em Assessoria de Comunicação pela Universidade de Fortaleza. Bolsista Capes/D.S. Aluna do Curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: milaspaperworks@yahoo.com.br

SILAS DE PAULA

- ** Doutor pela Universidade de Loughborough (Inglaterra). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: silas@secrel.com.br