



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAMILA LEITE DE ARAUJO

O DESEJO DE AUTORRETRATOS:
SUBJETIVIDADE E CRIAÇÃO NA REDE

RECIFE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAMILA LEITE DE ARAUJO

O DESEJO DE AUTORRETRATOS:
SUBJETIVIDADE E CRIAÇÃO NA REDE

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz.

RECIFE

2015

A663d Araujo, Camila Leite de

O desejo de autorretratos: subjetividade e criação na rede / Camila Leite de Araujo. – Recife:
O Autor, 2015.

210 f.: il., fig.

Orientador: Nina Velasco e Cruz

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação.
Comunicação, 2015.

Inclui referências.

1. Comunicação de massa. 2. Fotografia – Técnicas Digitais. 3. Autorretratos. 4.
Comunidades virtuais. 5. Subjetividade. I. Cruz, Nina Velasco e (Orientador). II. Título.

302.2 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-145)

Catálogo na fonte

Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

CAMILA LEITE DE ARAUJO

**O DESEJO DE AUTORRETRATOS:
SUBJETIVIDADE E CRIAÇÃO NA REDE**

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz.

Aprovada em: 13 de Março de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco –UFPE

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli
Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profa. Dra. Maria Do Carmo Nino
Departamento de Arte Visuais - Universidade Federal de Pernambuco –UFPE

Prof. Dr. José Afonso da Silva Junior
Universidade Federal de Pernambuco –UFPE

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
Universidade Federal de Pernambuco -UFPE

Este estudo contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes Demanda Social.

Todo artista foi primeiro um amador. (Ralph Waldo Emerson)

Tentar se definir é como tentar morder os próprios dentes. (Alan Watts)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço, ao amor, a fé e a toda a ajuda depositada a mim por Deus e pelos espíritos protetores do universo.

À minha família que sempre soube me incentivar e fortalecer em absolutamente todos os momentos e por terem me ensinado sobre bondade, empatia, amor e moral.

À Professora Nina Velasco que com sua experiência e compreensão acreditou e investiu na minha formação e pesquisa. Pelos ensinamentos e pela paciência, que foram muito além dos assuntos pertinentes à tese e à sala de aula.

Às mulheres da minha família que me ensinam cotidianamente sobre a força.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE pela oportunidade e meios para conquistar mais um título acadêmico e ampliação de conhecimento. Aos secretários do Programa, Zé Carlos, Cláudia, Lucy e Roberta, que sempre me receberam com carinho e em prontidão para qualquer ajuda necessária.

Aos Professores Eduardo Duarte e José Afonso pelos conhecimentos compartilhados em sala de aula, pelos conselhos pertinente a este trabalho, pelo afeto com o qual sempre me receberam e por terem aceitado participar da banca de defesa dessa tese.

A todos os meus amigos e colegas do PPGCOM, da Favip, do Diário do Nordeste, do Núcleo Sol, da Comunidade da Várzea e da Vida pela paciência, compreensão e apoio.

A Raquel, ao Leo, Virgínia e ao Felipe que estiveram diariamente ao meu lado nos momentos mais difíceis. Tenho certeza que esses são laços que precedem esta vida.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes pelo apoio.

RESUMO

No contexto das comunidades virtuais, torna-se praticamente impossível não perceber a enorme quantidade de imagens dos próprios pés do fotógrafo, suas sombras e reflexos no espelho. Pedacos e detalhes corpóreos fazem parte de experiências estéticas vivenciadas por meio da fotografia a partir da relação dos sujeitos com as imagens que constroem de si e compartilham com seus espectadores, os quais repassam, comentam e respondem a essas imagens, muitas vezes, com outras de si. O ato fotográfico vernacular, assim, parece deixar de lado as datas comemorativas em família e a focar e desfocar, repetidas vezes, o próprio fotógrafo. Compreender as relações entre subjetividade e visualidade que essa prática agencia e o desejo pela auto-imagem é perceber que essas questões se projetam para a própria essência da fotografia e caracterizam esse momento de mudanças advindas com o digital. Essa prática está conectada a algumas concepções de uma produção artística de borda, de forma que para traçar tais reflexões, partiu-se da análise de autorretratos artísticos, como obras de Julia Margaret Cameron, Francesca Woodman e Cindy Sherman. Seguiu-se a análise de algumas ferramentas virtuais, em especial no *Flickr*, com foco no jogo mútuo, e de comum acordo, entre os participantes que ao se representarem, representam também o outro. Foram eleitas aleatoriamente produções individuais e coletivas percebendo afetos, projetos e subjetividades que se entrecruzam, se copiam, se desejam e se continuam.

Palavras-Chave: Comunicação de Massa; Fotografia – técnicas digitais; Autorretratos; Comunidades Virtuais; Subjetividade.

ABSTRACT

In the context of virtual communities, it is almost impossible not to notice the huge amount of pictures of the photographer's feet, shadows and reflections in the mirror. Pieces of body and its' details are part of the aesthetic experiences its lived through photography through the relationship that it's created with the images about oneself that is and shares with others, which pass on, comment and respond to these images, often with another photograph. The vernacular photographic act seems to leave aside the momments in family and to focus and defocus, again and again, on the photographer himself. Understanding the relationship between subjectivity and visuality that this practice agency and the desire for self-image is to realize that these issues are projected to the very essence of photography and characterize this moment of changes of the digital era. This practice is connected to some conceptions of an artistic production edge, so to trace these considerations, we started with the analysis of artistic self-portraits, as the works of Julia Margaret Cameron, Francesca Woodman and Cindy Sherman. This was followed by the analysis of some virtual tools, especially on Flickr, focusing on the interplay, and the mutual agreement between the participants to represent themselves, also representing the "other". Were randomly chosen individual and collective productions in the attempt to notice affections, projects and subjectivities that cross, copy, desire e continue each other.

Key-words: Mass Communication; Photography – Digital Techniques; Self-Portraits; Virtual Communities; Subjectivity.

LISTA DE IMAGENS

Figure 1: Hippolyte Bayard, <i>O afogado</i> , 1840	42
Figure 2: Umbo Self-Portrait.....	62
Figure 3: Kate Matthew’s Self-Portrait	64
Figure 4: Primeiro autorretrato de Kalina em 2000 e último autorretrato da série 12 anos e 5 meses depois.....	66
Figure 5: Autorretrato de Márcia.....	69
Figure 6: Narciso (1594-1596), Caravaggio.....	70
Figure 7: Van Gogh de orelha cortada.....	74
Figure 8: Florence Henri’s Self-Portrait.....	75
Figure 9: Exemplos de Reflected Self-Portraits Only	77
Figure 10: Fotografia de Aaron Weiss, Nova York, em julho de 2004, que compõe “The Mirror Project” com a legenda: ‘ <i>Reflection of a dangerous mind</i> ’	78
Figure 11: Anon-I-mus Self-limiting Masks	85
Figure 12: We are self reflection portraits of each other	92
Figure 13 : no make, no filtro e no make, no filtro.....	96
Figure 14: Com make, sem make	96
Figure 15: Lauren Bath.....	99
Figure 16: Zilla’s Self-Portrait	102
Figure 17: Sharee’s Selfies Pool.....	111
Figure 18: Sharee Self-Portraits Before and after	114
Figure 19: Lara Franziska’s Self-Portrait	120
Figure 20: Miss Alice_94 - Up awake, barely! Il be on in 5.	121
Figure 21: Miss_Alice94 Selfies	122
Figure 22: Jumping online now :) Come say a little hello. Im 20 in two days! 1,230 notes	122
Figure 23: Self Watch.....	141
Figure 24: Physalisp’s Self Portraits	144
Figure 25: Annie – Meu Primeiro Sucesso.....	150
Figure 26: Florence Fisher- sobrinha neta, 1872.....	151
Figure 27 : Laura Gurney Troubride, sobrinha-neta e Rachel Gurney – sobrinha-neta – 1872	151
Figure 28: Rosie Kernohan Self-Portrait	153

Figure 29: To become a butterfly	154
Figure 30: Shelly Self- 1	160
Figure 31: Shelly Self- 2.....	161
Figure 32: Shelly Self –WallPaper 1 e 2	162
Figure 33: WallPaper 3 e 4	163
Figure 34: Shelly’s Wallflowers.....	164
Figure 35: Comentários -1	165
Figure 36: Comentários: 2 e 3	167
Figure 37: The Cosmopolitans - 1	171
Figure 38: The Cosmopolitans - 2	172
Figure 39: Guramrit Kaur Self-Portats 1 e 2	172
Figure 40: Guramrit Kaur Self-Portraits 3 e 4.....	173
Figure 41: Guramrit Kaur Self-Portraits 5 e 6.....	173
Figure 42: Comentário 4.....	176
Figure 43: Self Reflection 1 e 2.....	181
Figure 44: Self Reflection 3 e 4.....	182
Figure 45: <i>Self- Portrait Clone</i>	184
Figure 46: <i>Emotional Self- been</i>	186
Figure 47: Self Portrait Challenge Game	186
Figure 48: Self Exploration Through Portraits	188
Figure 49: Aliciaaaaa =]	190
Figure 50: Tori Morton.....	191
Figure 51: Sara.Nel.....	191
Figure 52: 1/365 Jan1, 2011. Today was: fun - 365/365 December 31.2011	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I: O DESEJO DE AUTORRETRATOS	26
1. REPRESENTANDO O IRREPRESENTÁVEL: O AMBÍGUO DESEJO DE FOTOGRAFIAS	26
1.2 O DESEJO DE BAYARD E O AUTORRETRATO NA IMAGEM FOTOGRÁFICA.....	39
1.3 ENTÃO, QUANDO FOTOGRAFAMOS, FOTOGRAFAMOS O QUÊ? OU CRIAÇÃO COTIDIANA E O DESEJO DE FOTOGRAFIAS	50
1.4 O NARCISISMO E O DESEJO DE SI	58
CAPÍTULOII: A INTIMIDADE EXPOSTA NA REDE.....	80
2.1 FOTOGRAFIA AMADORA E A ESTÉTICA DO EFÊMERO	80
2.2 O SHOW DO EU E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO	84
2.3 O FENÔMENO 'SELFIE' E AS FERRAMENTAS DIGITAIS.....	93
2.4 FOTOGRAFIAS DIGITAIS, VIRTUAIS E CONTEMPORÂNEAS	126
CAPÍTULOIII: DA BORDA AO CENTRO	139
3.1 A NARRATIVA E A ESTRUTURA DO <i>FLICKR</i>	139
3.2 DA BORDA AO CENTRO	148
3.3 GRUPO DE AUTORRETRATO NO <i>FLICKR</i>	179
UMA NÃO-CONCLUSÃO	195
REFERÊNCIAS	202

“A mente que se abre para uma nova ideia jamais volta ao seu tamanho original”.
(Albert Einstein)

Introdução

"[...]olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na 'arte'." (Walter Benjmain sobre a vendedora de peixes de New Haven fotografada por Hill, p.93, 1993)

O que explica, após quase dois séculos de uso de inúmeras mudanças tecnológicas, depois do presságio e do repetido anúncio sobre sua morte, que o fascínio pela imagem fotográfica continue tão vivo quanto o de Benjamin no início da história da fotografia? Por que o brilho de rostos e corpos que a fotografia revela tanto chama a atenção ao olhar?

Para Benjamin (1993, p.94), o que prende as pessoas ao encanto da imagem fotográfica pode ser definido por algo mágico que escapa à técnica da fotografia, algo que não *'extingue-se na arte'*. Essa magia que faz com que *'mergulhemos fundo em imagens'* é movida *'por uma necessidade irresistível'* de nos colocarmos em busca da *'pequena centelha do acaso'*, da *'realidade que chamuscou a imagem'*, *'apesar de toda a perícia [...] e de tudo que existe de planejado em seu comportamento'*.

Então, qual a relação da fotografia com a constituição do sujeito que ela representa? Por que continuam-se as produções, talvez agora mais do que nunca, de imagens autorreferenciais, quando cada vez mais acredita-se que o sujeito morreu, ou que, talvez, nunca tenha realmente existido (ROSE, 2001)? Se as rápidas modificações e adaptações exigidas pela efêmera sociedade contemporânea não permitem dar tempo para as pessoas descobrirem quem são antes que sejam forçadas a se modificar novamente, por que ainda investir em autonarrativas? Por que o digital parece instigar as pessoas a se fotografarem a si mesmas? O que leva um número infindável de pessoas a exporem suas fotografias ao alcance do olhar de qualquer um com acesso à Internet? E, no sentido oposto dessa relação, por que acompanham-se a vida e o desenvolver de inúmeras imagens que expõem o mais íntimo de pessoas que, provavelmente, nunca irão conhecer? E, principalmente, o que caracteriza esse momento em que a autoimagem vem atravessando com grandes questionamentos e constantes mudanças?

Essas perguntas ocorrem há algum tempo, e se intensificaram conforme começa-se a observar algumas comunidades sociais no ciberespaço. Primeiro o *Orkut*, depois o *Facebook*, *Youtube*, *Vimeo*, *Flickr*, *Instagram*, *Artlimited* e *Behance*, entre outros, os

quais pareciam repletos de histórias e fotografias pessoais expostas a qualquer um que se interessasse a ver. Neste complexo espaço do espetáculo, eram as imagens de conteúdo autorreferencial que mais chamavam-me a atenção, em especial as femininas.

Foi então que percebi a sedução provocada pelas imagens dos próprios pés, das próprias sombras e dos reflexos no espelho, pedaços corpóreos visualizados no pequeno visor das câmeras digitais por algumas dessas pessoas que expunham sua intimidade no ciberespaço. Comecei a perceber os próprios corpos de uma forma diferente, a explorar e a reparar detalhes que antes ignorava. Fragmentos pareciam esteticamente bonitos e sedutores no enquadramento fotográfico. Segundo Rodin, o detalhe é um apelo estético. Olhando a mim, por meio do enquadramento fotográfico, senti como se deslocasse-me de meu corpo.

Nesse sentido, o ato fotográfico do cotidiano deixa um pouco de lado as datas comemorativas em família, as flores e as paisagens; e passa a focar e desfocar, repetidas vezes, sobre mãos, pés, olhos, rostos, cabelos, costas, sombras¹ de seu próprio fotógrafo. Este passa-se a se ver como o mais óbvio objeto a ser fotografado, vivenciando uma experiência a partir de corpos que se dá, ao mesmo tempo, de forma mediada e imediata pela imagem digital.

Os projetos contemporâneos e práticas cotidianas aqui falados estão estreitamente conectados com as histórias das autonarrativas e autorretratos. Segundo, Jill Walkers (2005), as teorias psicanalíticas apoiam a explicação de que as pessoas usam suas próprias imagens refletidas no espelho para compreender suas *selves*, suas *personas*. Será, então, que, ao fotografar-se, o sujeito está procurando a centelha do acaso em suas próprias imagens? Algo profundamente próprio que tenha escapado de tudo ‘que existe de planejado’ no comportamento frente à câmera fotográfica?

Assim, questiona-se sobre o que há de real, de ficcional e de profundamente identitário nessas imagens autorreferenciais expostas no ciberespaço e de que tipo de experiências estéticas elas advêm e proporcionam.

Conforme Bauman (2007), as pessoas vivem em uma sociedade da liquidez e da efemeridade das relações. Até mesmo o próprio *self* é efêmero, já que a sociedade líquida exige de seus sujeitos uma constante adaptação e mutabilidade, de forma que estejam sempre aptos a conviver com as profundas transformações às quais estão

¹ Ao fazermos a pesquisa com a palavra-chave “me”, temos como resultado 94.127.816 imagens, ao passo que ao fazermos a procura com a palavra “família”, por exemplo, recebemos 19.494.123 imagens .

submetidos em suas vidas pessoais, profissionais, e familiares. Então, por que tanto investimento na autoimagem e na autonarrativa?

Nietzsche (1987), entretanto, lembra que a concepção de adaptação é o principal conceito na teoria sobre a vida, mas que a essência desta é uma *vontade de potência*, primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas e criadoras, traduzindo-se em uma vontade criadora no nosso cotidiano. Em Bergson (2006), também encontra-se a idéia de que a vida é elucidada pelos processos de criação que se dão em duração, recusando, assim, a identificação do ser ao imóvel e ao imutável. Instalada no devir, a criação em duração é o fundamento à vida.

Para pensar essa sociedade em que o “eu” expõe, a todo o momento e lugar, sua face em processo contínuo e ininterrupto de criação, expressão e ficção, como que na tentativa de efetivar novas possibilidades de vida, é necessário levar em consideração a função dos processos criativos do cotidiano. No decorrer dessa tese esse esforço é realizado, a cada capítulo, de uma perspectiva diferente da mesma questão.

Parece claro que Nietzsche (1987), a partir do conceito de vontade, objetiva elucidar os processos criativos como forma de impedir a existência de se fixar, de se conservar. Convida, assim, a conceber a vontade criadora como constante auto-inventora, privilegiando a atividade e propondo uma maneira de se aplicar o devir.

Bauman (2003), da mesma forma, explica que, frente às inseguranças contemporâneas, os sujeitos passam a investir em narrativas não lineares que não se propõem a um fechamento, e que assim, na entrega de narrativas ficcionais as pessoas passam a se conhecer melhor, e a se sentir menos instáveis frente à insegurança inerente à vida contemporânea. Desse modo, o devir é condição para que haja a constante criação, onde o que permanece é o insistente ato criador. Uma ação criadora contínua imprime ao devir o caráter de ser.

Percebe-se, então, que estas questões se projetavam também e primeiramente para a própria questão filosófica da imagem fotográfica: sobre sua natureza, seu significado cultural, sobre o fascínio que ela cria, e a forma como sua linguagem se estabelece como uma expressão primordial dos momentos mais banais do cotidiano. Assim, parte-se da hipótese de que a fotografia torna-se um instrumento protético que permite a visualização e vivência do cotidiano.

Para compreender o porquê em um mundo que exige sujeitos mutáveis, as pessoas investem cada vez mais na autorrepresentação, no autoconhecimento e na autoimagem; ou para caracterizar esse momento em que autoimagem vem atravessando grandes

questionamentos e constantes mudanças advindas com o digital, traçou-se um percurso de pensamento estruturado em capítulos.

No primeiro capítulo desta tese, tenta-se, de forma compreensível, abordar as questões referentes ao desejo e à natureza da imagem fotográfica e dos autorretratos. E, com o objetivo de ancorar as reflexões sobre o ato de criação aos autorretratos produzidos por pessoas comuns, os quais hoje proliferam com inúmeros processos de criação, discussão e compartilhamento de afetos pelo ciberespaço, parte-se do início desse trajeto. Ou seja, do desejo da fotografia e do autorretrato, desejo narcisista que nos acompanha desde os mitos de origem da pintura e da escultura e que apenas com a consolidação da era moderna e com a imagem fotográfica encontra sua resolução.

Nesse sentido, o primeiro capítulo, além de se propor a investigar a essência do desejo por fotografias e por autorretratos, fundamenta tal anseio como parte do ideário moderno que se configura, a partir das reflexões Rancière (2005, p.39), como *“um modo específico de habitar o mundo sensível em desenvolvimento por uma educação estética que objetiva formar sujeitos capazes de viver em uma sociedade política livre”*, projeto que se dedica a investir no desenvolvimento de uma *“realização sensível de uma humanidade latente do homem”*.

Assim, encontra-se no autorretrato de Hippolyte Bayard, um dos investidores no alcance da fotografia, a materialização de angústias e reflexões a respeito da especificidade do ato de criação da fotografia, do paradoxo de suas características próprias e a concretização de um desejo de si, o qual acompanha o homem desde o início da história das representações visuais, ou, conforme Vasari, desde quando este foi, por sua vez, criado à semelhança de Deus, como se as pessoas fossem o autorretrato de um criador original.

Seguindo esse percurso, no segundo capítulo inicia-se uma reflexão a respeito de como determinadas ferramentas das comunidades virtuais (*Flickr, Tumblr, Facebook, Youtube*, etc.) possibilitam aos sujeitos contemporâneos criar e compartilhar conteúdos variados sobre si, especialmente autorretratos. Processos que, de certa forma, acredita-se evidenciarem a inconstância múltipla do desejo humano, sua essência ‘devir-lobo’², de construir e mostrar alguns dos ‘eus’.

² Deleuze e Gattari (1995, p.98). “Em Mil plâtos, o comentário sobre o homem dos lobos (‘um só ou vários lobos’) constitui nosso adeus à psicanálise, e tentar mostrar como as multipheidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre natureza e a história, o corpo e a alma. As multipheidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito.”

Quando o ciberespaço é apresentado como real possibilidade de criação e livre expressão social e individual, por mais clichê que essas expressões possam ser, inicia-se o que sediz ser a revolução que está mudando o mundo e as mídias tradicionais. A análise crítica dos fatos e da vida está aos poucos se tornando uma possibilidade a todas as pessoas com acesso ao conhecimento digital, por meio da rede de telecomunicação. Atividade antes reservada aos comunicadores, escritores, fotógrafos e artistas se torna acessível a um número maior de pessoas (SIBILA, 1993).

Esse processo de construção e exibição de subjetividades possibilita que as pessoas se relacionem com seus próprios ‘eus’ como sujeitos de certo tipo, assim como resistir a certos regimes de subjetivação. Nesse sentido, as tecnologias digitais possibilitam um território de ficcionalização e documentação com os múltiplos de cada sujeito e um compartilhamento de suas experiências por meio de redes.

Objetiva-se, assim, refletir sobre a relação que se estabelece na contemporaneidade entre visibilidade e subjetividade, a partir de determinadas ferramentas digitais que compartilham e arquivam autorrepresentações. Acredita-se que as ferramentas digitais de compartilhamento de conteúdo autonarrativos e de imagens vernaculares são uma diretriz para se observar as transformações da autorrepresentação na produção cotidiana das imagens, por meio quais é possível compreender os processos de subjetivação no autorretrato amador na fotografia contemporânea.

Durante o desenvolvimento desse capítulo, presenciou-se o surgimento do fenômeno ‘*selfie*’, alvo de muitas matérias e reportagens, práticas e projetos, ao ponto de que o termo foi eleito a palavra do ano. Definido como uma fotografia de si produzida para ser enviada a qualquer tipo de *site* de rede social, relacionado a uma certa obsessão pelas mídias sociais. Assim, a pesquisa, como que com vida própria, tomou caminhos inesperados e incorporou no segundo capítulo algumas reflexões sobre a prática.

Fala-se, portanto, de um jogo mútuo e de comum acordo entre os participantes. Que, ao se representarem, representam também o outro, um fragmento do outro no ‘eu’ por meio de imagens, textos e ideias que se entrecruzam, se copiam, se desejam e se continuam.

Segundo Batchen (2008), a participação frente às novas tecnologias parece moldada a possibilidades pré-estabelecidas em meio a imagens-clichês produzidas com câmeras acopladas em dispositivos eletrônicos que disciplinam o visível e multiplicam os próprios modelos de visibilidade. Tais questões alertam para a necessidade de uma

produção mais ativa e consciente frente a esse preenchimento de mundo da criação das personas.

O compartilhamento de imagens e histórias pessoais pressupõe uma audiência, assim, o capítulo se propõe a refletir sobre o narcisismo e a preocupação contemporânea com o corpo, visível nos autorretratos de comunidades como *Tumblr* e *Instagram*, bem como a exposição da intimidade e a demonstração pública de conexões pessoais por meio de plataformas como o *Facebook*, permeadas por elementos performativos.

Questiona-se, portanto, em que medida o contato com a autorrepresentação, ao se publicarem imagens das vidas particulares e opiniões, interfere no modo como as subjetividades são construídas. Propõe-se, assim, refletir sobre a mediação que se estabelece com as tecnologias digitais de produção de imagens.

Para tal proposta, parece importante uma análise sobre a fotografia contemporânea, algumas considerações sobre sua natureza e particularidades de sua estética. Nesse sentido, aprende-se com Manovich (2003) que o digital, mais do que a reprodução ao infinito, possibilita uma variação ao infinito, refletindo, portanto, a condição de um sujeito líquido (BAUMAN, 2007), e, ao mesmo tempo, uma nova estética e visualidade. Construção imagética que não termina no ato fotográfico, mas em uma série de relações pós-fotográficas; de forma que as questões inseridas pelo digital transformam o modo de as pessoas se relacionarem com conteúdos, produção e distribuição das imagens fotográficas amadoras.

Se o segundo capítulo objetiva mapear algumas comunidades e ferramentas de compartilhamento imagético que parecem incentivar certo narcisismo coletivo, focando na prática dos “*selfies*”, o capítulo de análise, entretanto, concentra-se na comunidade virtual *Flickr*.

Por mais que essa comunidade não esteja mais no auge de sua popularidade e produção, ela ainda parece a mais interessante para o desenvolvimento da análise estética desta pesquisa. Trata-se de uma comunidade que gira em torno não especificamente de um narcisismo coletivo ou de uma comunidade, a qual visa estabelecer e fortalecer laços sociais com “amigos”, mas cujo interesse e objetivo maior são a produção e discussão fotográfica.

Os projetos contemporâneos e práticas cotidianas de autorretratos fotográficos como uma experiência estética vernacular, a que o terceiro capítulo se propõe, estão de alguma forma conectados a algumas tradições e concepções históricas de uma produção de autorretratos artísticos que se configuravam como uma produção de borda. Acredita-

se, entretanto, que, com a popularização da fotografia digital e a disseminação de sua cultura e do compartilhamento global das imagens pessoais pelo ciberespaço, presenciase o florescimento de uma produção e de uma experiência estética a partir do autorretrato no centro da cultura da fotografia vernacular contemporânea.

Debruçar sobre a questão das imagens autorreferenciais femininas exige adentrar em uma reflexão sobre algumas artistas consideradas representantes da tradição do autorretrato fotográfico e reconhecer as tendências estéticas que marcaram essas produções e as unem com algumas produções amadoras da contemporaneidade.

Para traçar tais reflexões, partiu-se da análise de alguns autorretratos realizados por artistas que passaram a trabalhar fundamentalmente com obras autorreferenciais por meio da fotografia, como Julia Margaret Cameron, Francesca Woodman e Cindy Sherman.

Consciente de que o corpo feminino sempre teve um lugar especial no campo das representações visuais, sendo um dos objetos privilegiados da história da arte³, a reflexão desse capítulo, ao resgatar tais produções, privilegia produções marcadas pela emergência de mulheres que passaram a fazer uso de seus corpos em seus processos criativos e de performance. Deve-se ressaltar, entretanto, que esta pesquisa, apesar de escolher o corpo feminino, e, portanto, autoras, como objeto de análise, não se propõe a uma discussão de gênero.

A produção de autorretrato perpassa a história das imagens modernas e, segundo Botti (2005), sua problemática tem sido destacada em diferentes eixos de curadorias no circuito da arte brasileira contemporânea⁴. Entretanto, as imagens que tanto invadem o ciberespaço, as telas de computador e visores das câmeras digitais não são aquelas produzidas no ou para o contexto artístico.

Chadwick (2001) acredita que, mesmo hoje e fora do contexto institucional da Arte, todas as vezes que uma mulher se pinta, se esculpe ou se coloca frente a uma câmera controlada por ela, está desafiando de alguma forma um complexo relacionamento na história da arte ocidental, o qual existe entre um agenciamento do masculino e de uma passividade feminina. Dessa forma, um autorretrato de uma mulher nunca envolve

³ Lembramos, entretanto, que na maior parte dessa produção o feminino era representado a partir de um olhar masculino, já que este predominava no sistema artístico até então.

⁴ Só para citar exemplos recentes a autora faz referência a duas grandes exposições coletivas, em 2001, cuja temática central foi o autorretrato: Auto-retrato: espelho de artista, com curadoria de Kátia Canton; e Deslocamentos do eu; o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976- 2001), curada por Tadeu Chiarelli e Ricardo Resende.

apenas a ela própria, ou a situação presente da mulher na sociedade em que vive ou no contexto artístico.

Acredita-se que as imagens ao redor das pessoas transformam a forma como o mundo é visto e experienciado, assim como as próprias representações são pensadas. Isto ressalta a necessidade de levar em conta as mudanças das circunstâncias históricas da produção imagética. Esta troca de circunstâncias determina que o instantâneo não deva ser compreendido apenas como mera repetição e reciclagem de modelos passados, mas que lida com novas questões advindas com o processo contemporâneo de negociação e contestação, da representação dos sentidos e do prazer.

Portanto, é necessário estudar a fotografia não apenas como objeto da construção das histórias pessoais, mas como material de especulação teórico-reflexiva que se articula e se confunde com algo em parte documental, em parte artístico, em parte ficcional. É preciso tomar a fotografia não somente como o objeto específico de estudo, mas como uma forma de discutir o fotográfico. Assim, o real passa a ser visto como uma construção social onde o que vale é a multiplicidade dos pontos de vista, vivências pessoais que agregam as representações dos meios comunicacionais com as da cultura e do popular.

Ao longo de toda esta tese, privilegia-se a reflexão sobre a fotografia vernacular por referir-se a experiências singulares que fazem parte da vida de todas as pessoas, sendo extremamente rica por ser uma produção extensa e por tanto tempo negligenciada pelas reflexões da área. O fluxo inconstante e múltiplo da vida é constituído de histórias únicas, cada uma com seus enredos próprios, movimentos particulares, e marcadas por um início e fluxo em direção ao seu fim ou ao seu desenvolvimento.

A partir da definição de Dewey (2010) de experiência estética, fez-se um esforço na tentativa de compreender as produções contemporâneas de autorretratos de pessoas comuns. Uma vez que, até o advento do digital, a produção de autorretrato não era significativa no contexto das fotografias do cotidiano.

Quando, por imensa distância, os objetos reconhecidos pelas pessoas cultas como obras de belas-artes parecem anêmicos para a massa a fome estética tende a buscar o vulgar e o barato (DEWEY, 2010, p. 64). Assim, a arte pela arte, ao tornar-se oca e vazia de experiências reais e vivas, incentiva que os sujeitos passem a procurar a experiência estética no seu próprio cotidiano, no seu próprio corpo e olhar.

A arte associada ao cotidiano, como integrante do espírito e da vida em sociedade, motiva as pessoas, cada vez mais, a usarem a fotografia como um de seus instrumentos

mais queridos para registrar e criar, transformando seus momentos em família e seus devaneios pela cidade. E cada atividade “banal” da vida comum torna-se objeto do olhar fotográfico, inclusive, e especialmente, o próprio fotógrafo.

Certamente a tecnologia digital facilitou e incentivou tal produção. As câmeras tradicionais, além de viabilizarem uma produção amadora mais limitada em relação à quantidade de imagens produzidas, devido aos altos custos de revelação e ampliação, não possuíam jogos de espelhos e visores que permitissem que as pessoas se vissem ao mesmo tempo em que se fotografavam, como as câmeras digitais. Além disso, câmeras acopladas em celulares possibilitam que qualquer um esteja apto a fotografar a qualquer momento.

Dessa forma, ao contextualizar a discussão sobre a imagem contemporânea e digital, retoma-se a reflexão da prática da fotografia autorreferencial, agora já fundamentada em um “isto foi encenado”, procurando situar o objeto de pesquisa em uma produção vernacular e privada que não deixa de ter uma estreita relação com a tradição artística. Para isso, procura-se refletir sobre a experiência estética que se dá por meio do autorretrato na vida cotidiana desses sujeitos cuja produção só é passível de análise por estarem inseridos no contexto das comunidades virtuais.

Nesse sentido, leva-se em consideração que a digitalização das práticas comunicativas e representacionais tem acarretado mudanças no modo de se relacionar com os conteúdos, produção e distribuição das narrativas e imagens amadoras. As principais questões colocadas nesse capítulo referem-se a uma imagem motivada por uma experiência estética do cotidiano que pressupõe, além de questões individuais, uma produção coletiva, obras que dialogam, inseridas no contexto da produção e do compartilhamento da comunidade do *Flickr*.

A fim de estudar a problemática da produção vernacular dos autorretratos contemporâneos, analisa-se aleatoriamente alguns grupos de produção de autorretratos fotográficos e alguns álbuns individuais.

Levando em consideração a história e o desenvolvimento do *Flickr*, suas ferramentas, o afeto e o pacto social inerentes à participação dos *pools* de produção e às recorrências e padrões de representação nas imagens autorreferenciais. Assim, a ideia principal desta tese recai sobre esta nova imagem, sua estética e estratégias narrativas no campo da autorrepresentação em comunidades virtuais.

Pretende-se, portanto, contribuir com reflexões e questionamentos a respeito da estética e da estratégia narrativa da imagem digital que o sujeito elabora de si e a usa

para se representar socialmente no mundo virtual. Pretende-se contribuir para a tipificação imagética contemporânea dessa produção, analisando a emergência de experiências sensíveis do cotidiano, construindo uma compreensão estética da cultura.

Ao final da tese, o leitor poderá identificar e analisar algumas mudanças advindas da imagem digital, mediante as particularidades da sua estética e a forma como sua narrativa é construída.

Capítulo I: O Desejo de Autorretratos

1. Representando o irrepresentável: o ambíguo desejo de fotografias

Refletir sobre o fascínio que nos envolve na presença da imagem fotográfica – mais precisamente, em relação ao retrato, e, especificamente, ao autorretrato – parece exigir a compreensão sobre um desejo humano que nos acompanha há cerca de duas centenas de anos: o de se produzir poéticas por meio da fotografia. Desejo específico e datado por imagens que representam um sujeito, o qual se coloca ao mesmo tempo como possuidor do conhecimento e objeto deste, observando e sendo observado pelo ato fotográfico. Surge, assim, a necessidade de reflexão sobre o próprio processo de experiência subjetiva na fotografia.

A tese de Giambattista Vico (1988) de que a origem da humanidade está necessariamente ligada ao nascimento da poética parece interessante, ao permitir pensarmos a fotografia dentro de um contexto seriado de criações que se associam a um estado primordial do homem, o qual se estende por todos os tempos da nossa história, em uma teoria de que o conhecimento humano se dá privilegiadamente a partir daquilo que criamos. Assim, a possibilidade de conhecimento depende da relação de proximidade que existe entre o nosso espírito e aquilo que aqui se investiga, o encontro entre sujeito e objeto, daquele que vê e de quem é visto. Representações que, em parte, também são autorrepresentativas, projeções entre agente e narrador que se identificam, se coincidem, se encontram ou se projetam.

Para pensarmos sobre o desejo motivador do autorretrato, devemos antes partir dos desejos de fotografia. Entretanto, a maioria dos estudos voltados para a reflexão fotográfica parece trazer um início bem definido sobre sua origem, fazendo com que o surgimento da imagem fotográfica sempre ofereça um lugar seguro e repetitivo para iniciar as reflexões sobre a área.

Nesse sentido, a estável plataforma sob a história da fotografia possibilita uma reflexão linear das práticas de representação na sociedade ocidental, mascarando outra pergunta que vai além do ‘quem, como e quando’: a questão epistemológica que muito se tenta evitar, sobre o que é a fotografia. Questionar o início também representa questionar a trajetória da história fotográfica como um todo.

A história da fotografia escrita por Beaumont Newhall em 1930 rapidamente passou a servir de base para a produção de projetos com objetivos semelhantes em coleções privadas e em museus. Assim, uma narrativa coerentemente linear ocupou-se de canonizar determinados fotógrafos e fotografias feitas, quase que exclusivamente, na Europa e nos Estados Unidos. Incidentalmente, apesar de o trabalho original de Newhall incluir algumas fotografias vernaculares, nenhuma delas era um instantâneo. (BATCHEN, 2008).

Para o autor, isso significa, também, que a história da fotografia ainda é frequentemente usada para obedecer ao olhar e aos princípios de organização básicos da história da arte, havendo, obviamente, exceções. De forma geral, a história da arte da fotografia celebra conquistas singulares e seus momentos de origem, de forma que, mesmo que esses objetos tenham múltiplas manifestações e significados, são tratados como únicos e eventos individuais.

A primeira questão que parece se colocar é o fato de apenas entre o fim do século XVIII e início do XIX terem ocorrido as tentativas de permanentes fixações instantâneas, quando desde 1720⁵ os procedimentos químicos e físicos que permitiriam a fixação fotográfica já eram bastante difundidos na Europa. Por que só então?

Batchen (2002) nos aponta caminhos para a reflexão nos textos encontrados dos primeiros fotógrafos, definidos por ele como protofotógrafos, os quais apresentam grandes desejos de fotografias⁶. Compreender esse período é perceber que, só na virada do século XIX para o século XX, a fotografia deixa de ser uma busca e vontade de sujeitos pontuais, passando a ser objeto de um desejo coletivo. Ou seja, o momento da criação fotográfica coincide mais com a prática discursiva sobre o conceito e metáfora da imagem instantânea, do que com suas manifestações tecnológicas e funcionais.

Assim, estabeleceu-se esse período de desejo pela fotografia como uma articulação do entendimento crítico e político sobre um momento no qual vários artistas e inventores passariam a se dedicar à busca pela fixação de uma imagem refletida pela luz⁷.

Nesse percurso, a fotografia não se configuraria como uma simples janela que permite a visualização do real, mas como um complexo palimpsesto que registra a

⁵Com os experimentos de Schulze sobre desenhos instantâneos em sais de prata ao serem expostos à luz.

⁶ Nos ensaios, cartas e depoimentos dos primeiros fotógrafos, frequentemente encontram-se declarações que expressavam claramente “o desejo ardente” pela imagem instantânea.

⁷Nesse sentido, o autor cita o fato de que foi catalogado que pelo menos vinte e quatro pessoas alegaram para si, em algum momento, a invenção fotográfica.

constante presença da natureza, fotógrafo, câmera e imagem, mesmo quando estes estão ausentes. Ou seja, a fotografia do início, ainda quando era apenas desejo, ou logo que se materializou, refletia algo que não era nem natural ou cultural, mas uma economia que produzia e, simultaneamente, era produzida pela realidade e representação e, que, exatamente por isso, não podia ser nem uma nem outra.

Sempre incapaz de definir a origem fotográfica como um produto da natureza ou da cultura, Talbot, em seu clássico ensaio *Pencil of Nature*, por exemplo, elabora uma definição descritiva que evidencia elementos de ambas as esferas: “A arte de fixar as sombras”. A sombra, como símbolo de tudo que é fugaz, efêmero, momentâneo e transitório, podendo ser apreendida e fixada para sempre e sem mais possibilidade de mudanças, permanecendo na mesma posição a qual parecia destinada a ocupar somente uma vez. Ao mesmo tempo, também evidencia a fotografia como constituinte de relações que são no mínimo binárias, como, por exemplo, o fato de ser produzida para durar e, ao mesmo tempo, refletir um instante transitório; natural e cultural; técnica e mágica; fugaz e fixa.

A fotografia, no anseio de fixar sombras, permite-nos localizar seu desejo motivador na necessidade de representar a conjunção impossível da transitoriedade e da fixidez, de representar o irrepresentável e de guardar aquilo que é fugaz⁸.

Assim, mais do que um ponto de partida de um indivíduo genial, o desejo de produção fotográfica emergiu da confluência de forças culturais. Pensar em fotografia só foi possível dentro de uma conjuntura específica, de forma que a aspiração e o incômodo motivadores da fotografia aparecem como um conceito e prática de um discurso datado em um tempo e espaço específicos na história.

Dessa forma, compreender o tempo em que a fotografia passou a ser um desejo, para então se tornar uma invenção, é crucial para refletir sobre seu significado cultural. Nesse mesmo percurso, vários historiadores tentaram fornecer uma explicação satisfatória. Alguns centraram suas atenções nos inventores da fotografia e no produto primário que ela forneceu, outros relacionaram o surgimento fotográfico com demais desenvolvimentos da cultura europeia da época, como a perspectiva, o realismo e o

⁸Esta necessidade de representar a experiência imediata do instante da percepção, de um reflexo direto da natureza e, ao mesmo tempo, captar a percepção subjetiva daquele que vê, também é encontrada por Batchen (2002) nas obras e declarações de outros protofotógrafos, como Daguerre, de pintores da época, como John Constable, ou, mesmo em períodos que precederam quase cem anos a invenção fotográfica, como o discurso do teórico da representação William Gilpin.

modernismo da arte; a física, a química e a mecanização na ciência; a revolução industrial, a dominância da ideologia burguesa e sua demanda pelo retrato.

Apesar de ser óbvio que todos esses fatores contribuíram para esse momento de desejo e consolidação fotográfica, tais explicações proporcionam apenas parte do entendimento, já que, sem o pensar e o desejar fotográficos, de pouco adiantaria o conhecimento científico necessário para se alcançar, com sucesso, o objetivo da invenção fotográfica. Além disso, contesta-se que não há episódios que evidenciem que a ideia de fotografia surgiu diretamente a partir da experiência científica⁹.

Desse modo, a fotografia configura-se como uma representação que, desde quando era só desejo, já reconhecia suas falhas, incertezas, espaços em aberto e a subjetividade e individualidade do autor, assim como do espectador. Imagens heterogêneas e repletas de performances, as quais, mais do que interpretadas como conexões e representações de uma realidade indexada, interpelam e agem sobre essa realidade, e devem ser aceitas como “ideias loucas”¹⁰.

É nesse sentido, também, que Vico (1988) ressalta que o talento para narrar tem como base a importância atribuída ao papel da memória e da imaginação no processo do conhecimento. Concepção de mundo que escapa de uma lógica cartesiana do entendimento¹¹, mas em que o conhecimento parte da imaginação.

As noções históricas que sustentam a fotografia como consequência lógica de outros desenvolvimentos culturais são simplesmente inapropriadas aos dados empíricos da emergência fotográfica. Parece claro que todo o *status* epistemológico dos objetos nos quais tal retórica investe o desejo de fotografias se desestabiliza e entra em crise a partir do momento em que são colocadas outras questões, como o espaço, o tempo e a subjetividade.

Como resultado, temos uma radical transformação de todos esses conceitos, os quais colocam em discussão algumas certezas baseadas em reflexões sobre o Iluminismo (BATCHEN, 2002). Ou seja, do dilema e da pressão de duas formas de

⁹ Da mesma forma, o retrato, defendido por tantos historiadores como a motivação primeira para a invenção fotográfica, só teria sido incorporado mais tarde ao discurso da prática como um possível uso do fazer fotográfico, tendo se dado mais por um acaso do que de forma premeditada.

¹⁰ Batchen dá nome a seu livro em referência ao termo “*each wild Idea*” usado em 1794 no texto do pintor Thomas Watling, *Letters from na Exile at Botany-Bay*, para descrever aos espectadores de seus quadros o que deveriam esperar de suas imagens, reconhecendo e declarando a dificuldade de representar, por palavras ou imagens, as características das desconhecidas paisagens onde havia sido exilado.

¹¹ Descartes afirma: “Reconheço certamente que nada do que posso compreender através da imaginação pertence ao conhecimento que tenho de mim próprio”. René Descartes. *Meditações Metafísicas* (tradução de Regina Pereira). Porto: Rés-Editora, 2003, p. 28.

pensar a representação, como um instrumento positivista e de objetividade científica e, ao mesmo tempo, como um sistema de representação de subjetividade expressionista, nascendo do desejo de um tipo de representação que viria a ser chamada “fotografia”.

O interessante dessa crise não é apenas a representação da natureza, mas a natureza da própria representação, e esse deslocamento é tudo o que é preciso para derrubar a base de todas as reflexões do pensamento ocidental. Por isso, as profundas transformações que se deram em torno da virada do século XIX. Assim, o conjunto de mudanças no regime dos discursos é necessário para que a história dos acontecimentos passe a ser vista a partir de determinados conceitos e não de outros¹².

Foucault (1993), ao investigar a emergência de diversos conceitos e mecanismos sociais, chega à definição de *aparato* como um instrumento, que em determinado momento histórico foi criado para responder a uma necessidade urgente, um instrumento com uma função estratégica dominante. Os aparatos estariam sempre conectados a determinadas coordenadas do conhecimento que emergiram a partir deles e que os condicionam, consistindo em estratégias de relações de força, dando suporte e sendo suportados por determinados tipos de conhecimento.

Assim, colocamos a fotografia como uma urgência histórica; aparato constituído a partir de um conceito multilinear (combinando campos do saber das artes, da química e da física; relações de poder e subjetivação; contingências sociais, culturais e econômicas); e que está apoiado e apoia outros dispositivos que lhe são contemporâneos.

Essa nova forma de visualizar o sujeito fez com que artistas e poetas tivessem que conceber um ‘um vidro de visualização autoconsciente’. Ou seja, a câmera escura por si só não seria mais suficiente para representar uma determinada visão de mundo, o que levaria ao surgimento da necessidade da invenção de um *aparato* o qual permitisse tanto a reflexão quanto a projeção, que fosse simultaneamente ativo e passivo na forma de representar as coisas, incorporando tanto o modo de o sujeito ver, quanto a essência do objeto visto. Esse *aparato*, como vimos, é a fotografia.

O dispositivo fotográfico é proporcionado e proporciona uma experiência (e sua necessidade) de representar aquilo que o homem moderno vê. É a partir desse momento, também, que se caracteriza o próprio conceito de sujeito moderno. A fotografia, dessa

¹² Assim, que a classificação do que pode ou não ser pensado em um determinado momento da história é uma questão tanto de poder quanto de conhecimento.

maneira, faz parte de uma série de mecanismos que marcam uma forma específica de ver e experimentar o mundo, materializando um exercício de poder que penetra nas estruturas dos corpos e, assim, converte-se em tecnologia política destes.

O sujeito moderno passa a fotografar como vê a si próprio e o mundo ao seu redor. Seu conceito é tão recente quanto as suas primeiras representações fotográficas, ocupando uma posição ambígua entre aquele que sabe e o objeto de conhecimento. A fotografia se fundamenta como uma maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si em um jogo de verdade, poder e conhecimento.

Para Crary (2005), o desenvolvimento e o acontecimento fotográfico anteriores a 1850 se deram em meio a uma profunda transformação da natureza da visualidade. Mudança epistemológica que talvez represente uma quebra ainda maior do que aquela que separou o imagético medieval da perspectiva do Renascimento. Assim, a desterritorialização da visão possibilitou o surgimento de um novo observador mais móvel e flexível e que com o fotográfico e sua possibilidade de produção e reprodução emancipou a experiência imagética de seu condicionamento espacial e temporal.

A fotografia configura-se, portanto, em um acontecimento nos termos de Foucault e Deleuze, uma ruptura da grade epistêmica a que pertencíamos até então, e que a partir da qual a modernidade passa a ser construída com novas luzes, novas imagens e nova grafia.

Entretanto, as noções de modernidade e de vanguarda não são esclarecedoras o suficiente para se pensar as formas de arte que se deram a partir de então, ou as relações do estético com o político. O termo “modernidade” passaria a ser usado como:

“denominador comum de todos os discursos disparatados que põem no mesmo saco Hölderlin ou Cézanne, Mallarmé, Malevitch ou Duchamp, arrastando-os para o grande turbilhão em se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e irracionalismo romântico, a proibição da representação e as técnicas da reprodução mecanizada, o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa.” (RANCIÈRE, 2005, p.14).

Rancière (2005) afirma que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado por “modernidade”. Entretanto, ressalta que esse termo é muito mais do que uma denominação confusa; é o conceito que oculta o sentido e a especificidade desse regime das artes ao traçar um tênue limite de ruptura entre “*o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo*”. (p.34)

Para o autor, o ponto de apoio da historização simplista da modernidade foi, justamente, o início da pintura abstrata, supostamente motivada e libertada da mimese pela invenção fotográfica. Assim, a modernidade artística foi destinada ao antimimético. Nesse sentido, cada arte afirmaria a sua potência explorando seus poderes específicos¹³. Que espaço teria, então, sido reservado à fotografia, já que ela havia sido considerada por muitos de seus críticos e teóricos como um mecanismo da indicialidade?

Para Sutton (2008), o acontecimento fotográfico como ideia foi rigidamente organizado em torno de práticas e objetos particulares, emergindo como um tipo de unidade mitológica e histórica na história da fotografia como mídia, o que fez com que sua escrita fosse orientada em torno da sua purificação como uma tecnologia do acontecimento da visão. Um “ver” que se consolidou como um ato reflexivo que se dava justamente na sua revelação, como um roubo ou uma antecipação, ou seja, um ato que nega o próprio tempo de sua constituição, a memória e, simultaneamente, a ameaça desta. O acontecimento fotográfico consolidou uma instantaneidade e eficiência do ato de ver e sua sublime vitória sobre o passar do tempo.

Desse ponto de vista, o acontecimento fotográfico se caracteriza por aquilo que todas as fotografias possuem em comum: uma relação em que a máquina fotográfica, fotógrafo e fotografado estabelecem com o tempo. Essa relação é evidenciada pela ação do fotografado por meio do seu comportamento corporal frente ao tempo da fotografia por meio da pose; ao mesmo tempo, o fotógrafo, com a máquina na mão, engaja-se no momento do ‘*click*’, uma suspensão de sua ação no tempo para o instante da exposição, o momento necessário para se ‘tirar’ uma fotografia.

Essa relação que passamos a estabelecer com o tempo da fotografia fez com que o momento da pose se consolidasse como o arquétipo, uma “temporalidade-mãe” do fotográfico. Relação esta que continuou como a essência do acontecimento da fotografia mesmo depois do século XIX, quando a tecnologia diminuiu os tempos de exposição a uma fração de segundo. O legado desse momento de hesitação permaneceu por meio do momento Kodak e do momento decisivo.

Assim, o tempo é o nosso primeiro exemplo de um entendimento diferente do acontecimento da fotografia. Compreender o conceito de acontecimento é entendê-lo como uma mudança ou uma ruptura radical, de forma que a própria identificação ou

¹³ “A modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional. A modernidade pictorial seria o retorno da pintura ao que lhe é próprio: o pigmento colorido e a superfície bidimensional. A modernidade musical se identificaria à linguagem de doze sons, livre de toda analogia com a linguagem expressiva” e etc. (p.37).

nomeação de acontecimento à fotografia adere significância a ela. Dessa forma, acontecimentos são imagens latentes de mudança que ocorrem o tempo todo, mas que precisam ser desenvolvidas e discutidas.

Foucault (1993), em explícitos termos políticos, usa o conceito de *panóptico* como metáfora de um determinado sistema de visão de mundo encarcerado no próprio sujeito que vê. Configura a emergência da subjetividade moderna, a qual, sendo um *aparato*, opera de acordo com um sistema de relação entre fonte de luz, foco e olhar direto sobre a imagem; onde quem vê não é apenas alvo inerente, mas também elemento de suas articulações.

A partir de então, o poder é colocado como um campo de forças que cria condições tanto de prazer quanto de repressão, no qual toda a sociedade se coloca como cúmplice, já que todos desempenham ao mesmo tempo os papéis de sujeito e objeto dessas forças, sempre se autovigiando e punindo, fotografando e sendo fotografados, vendo e sendo vistos, tornando-se o princípio de sua própria sujeição. Ou seja, um sujeito e um corpo que se produzem e são produzidos a partir de suas experiências de representação.

Como vimos, a complexidade desse novo sistema de representação é explicitada como um desejo expresso pelos protofotógrafos em termos circulares e contraditórios. Podemos considerar novamente a inscrição do palimpsesto na ação daquele que vê, de quem é visto, e do ato de ver, ou mesmo nas suas primeiras tentativas de descrever o desejo de fotografias.

Os discursos dos protofotógrafos são, assim, carregados de uma incerteza filosófica e problemas de nomenclatura e articulação (BATCHEN, 2002). Cada uma dessas descrições mantém um momento reflexivo em sua retórica, o qual não repousa especificamente em nenhum dos polos possíveis apresentados pela natureza invariável ou pela cultura.

Assim, nos primeiros anos do século XIX, intelectuais começaram a questionar a presumida separação entre observador e observado, localizando todos os atos de ver em um corpo humano contingente e subjetivo. Observador que não era mais pensado como um canal passivo e transparente do próprio olho de um deus, e que passa a ser considerado um agente que ativamente produz o que vê. De forma que o modo como o sujeito vê o mundo determina o que ele vê, fazendo com que cada um conceba o mundo de uma forma um pouco diferente.

Para Vico (1988), são os momentos de incerteza, de uma não compreensão total dos fenômenos, que geram as condições necessárias para uma verdadeira criação, a

invenção de novas linguagens e poéticas. Apesar de já não mais possuímos a natureza poética daqueles que o autor chama de os primeiros homens, ela se encontra em nós em potência, e o acesso a ela nos é concedido pela imaginação.

Podemos, assim, arriscar dizer que, da mesma forma que os trovões e relâmpagos incompreendidos pelos homens dos primórdios fizeram com que esses criassem explicações poéticas para lidar com o desconhecido, esse período de mudança epistemológica, do qual nos fala Crary (2005), foi o que possibilitou e exigiu uma criação que formou uma imagem-pensamento que permitiria representar a si e ao mundo.

A forma e o momento da concepção da fotografia constituem, nesse sentido, uma questão histórica complexa. O fenômeno estranho dessa aparição, mais bem descrito como um acontecimento, se inscreve dentro do espaço deixado em branco pelo colapso repentino de uma mudança epistemológica da sociedade ocidental.

Parece, portanto, que o desejo de fotografias surge como uma extremidade localizada entre duas eras e duas formas diferentes de ver o mundo. Como um desconforto situado entre a violenta inscrição da nossa era moderna sobre os remanescentes do Iluminismo. Dessa forma, a sensação de não ser completamente um ou outro motivou as frustrações dos pintores, teóricos e protofotógrafos da virada do século XIX.

Em outras palavras, as dores do parto do nascimento fotográfico foram concebidas tanto pelo legado de uma episteme pré-moderna como pela invenção de uma conjunção peculiarmente moderna de poder, conhecimento e sujeito, de forma que a aparição de uma foi possível apenas a partir do desaparecimento do outro.

Assim, a fotografia se configura na incapacidade de representar uma vida que surge da morte, uma presença inabitada pela ausência. Perversamente, a própria luz precisou se ver para provar sua visibilidade contínua (BATCHEN, 2002).

O conceito-metáfora conjurado pelos protofotógrafos para aliviar suas frustrações era de um modelo de representação simultaneamente fixo e transitório, o qual desenha a natureza ao permitir que ela se desenhe por si só, e, ao mesmo tempo, reflete e constitui o objeto. Participa igualmente do realismo da natureza e da expressão da cultura, como seu próprio nome parece sugerir: uma escrita, e por isso cultural, da luz do mundo e, portanto, da natureza.

Soulages (2010, p.13-14) sintetiza a natureza heterogênea da fotografia ao afirmá-la como uma imagem sempre 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.

Batchen (2002) prossegue seu pensamento a partir da afirmação de que a fotografia é um vestígio, mas então nos indaga sobre a natureza deste, se daquilo que se desejou fotografar ou se de algo que foi registrado sem premeditação, reflexão, vontade ou desejo, ou dessas duas proposições ao mesmo tempo.

A fotografia se configura como um esforço conceitual para reconciliar tais tensões e para resolver as incertezas representacionais que prevaleciam e uma confirmação positivista de uma realidade exterior objetiva e discreta. Assim, o desejo por uma certeza positivista está mais uma vez ausente dos discursos produzidos pelos profotógrafos, apesar de certamente aparecer como uma preocupação dominante nos escritos da metade do século em diante.

Abreu (2005, p.27) nos alerta que pensar a fotografia como índice resulta na exclusão do sujeito do *“fluxo do mundo e o transforma em objeto manipulável”* e *“relativamente imunes ao devir dos acontecimentos”*. Aceitar isso permitiu com que a fotografia assumisse um *“papel de controle em uma cultura que vai perdendo seus fundamentos universais e até coletivos por uma exacerbação do individualismo e dos projetos pessoais”*.

Vico (1988) explica que os processos de criação ligam uma compreensão de mundo que parte da imaginação a um discurso racional, tidos como mutuamente excludentes e que, à medida que caminham para a racionalidade, as paixões e desejos motivadores dessa criação vão se disciplinando, se tornando mais proporcionais e refreados. A racionalidade, então, se configura como uma evolução da mente ao longo da ordenação de estados históricos e sociais, não possibilitando, entretanto, a crença na existência de uma mente humana uniforme e universal.

Talvez, seja essa a razão pela qual as produções fotográficas dos primórdios parecem ter se tornado mais homogêneas a partir do discurso moderno, e que a arte, a imaginação e multiplicidade passaram a fazer parte de uma produção de bordas da prática fotográfica.

Hoje, frente à abertura do cenário contemporâneo da fotografia, esses discursos de bordas regressam ao centro, fazendo com que, neste novo período de mudanças epistemológicas motivadas pelo surgimento do digital, reencontremos os desejos e as imaginações que nos compeliram à imagem-pensamento da fotografia.

Ao encarnar os diferentes domínios do conhecimento, o acontecimento fotográfico fundou uma nova experiência com o visual, bem como nos relacionamos com ele. Para Abreu (2005, p.3), a fotografia possibilitou o “*abandono dos objetos e fenômenos físicos externos como referentes*”, fazendo com que a experiência fotográfica se dê de forma particular para cada indivíduo e sua disposição corpórea:

“Situada na interseção entre as vontades do corpo e a aparência do real visível, a imagem fotográfica promove um duplo movimento de desterritorialização e de dessubjetivação. As imagens não coincidem com a concepção subjetiva do artista nem tampouco se definem como uma representação pontual do espaço.”

É interessante pensar como o aspecto expressivo e cultural esteve presente no conceito fotográfico desde antes de seu efetivo alcance. Ainda assim, durante muito tempo e ainda hoje, tanto por fotógrafos, como pelos teóricos e práticas governamentais, a fotografia é colocada como um documento realista do mundo, representando uma janela invisível para um passado, ou seja, a afirmação de apenas um polo da constituição fotográfica, de que a fotografia provém apenas do advento da objetividade e automação da imagem. Pensamento ontológico¹⁴ que induz a reflexão fotográfica ao funcionamento elementar do seu dispositivo.

É interessante pensarmos que subjugar a subjetividade do fotógrafo é diminuí-lo na hierarquia global das ocupações e profissões. Ao passo que a fotografia era considerada arte e não ciência, seus profissionais e sua prática eram não artísticos, e obviamente, nem científicos. Ou seja, de uma confluência entre esses dois polos, aos fotógrafos foram negadas ambas as categorias.

Muitos dos primeiros fotógrafos eram artistas, químicos ou físicos que se dedicaram à invenção e consolidação do novo *medium*, para então serem rebaixados a meros técnicos, operários, de um instrumento considerado o pincel da própria natureza, bastando apenas que alguém o segurasse e apertasse seu botão.

Ressalta-se, entretanto, que a indicialidade nas representações visuais não é exclusiva da natureza fotográfica e, portanto, tal aspecto não pode configurar-se no acontecimento da fotografia. Já que, como o próprio Dubois (1993) afirma, a fotografia não é a primeira forma de produção cujo resultado final tenha sido profundamente construído como um indício, por seu objeto referente.

¹⁴ Tais estudos tiveram o mérito de distinguir o *status* semiótico da fotografia material em comparação às imagens manuais, suscitando estudos minuciosos sobre o *medium* e o ato fotográfico. Teoria representada por teóricos como: André Bazin, Rosalind Krauss, Philippe Dubois e Roland Barthes.

Como exemplo, o autor cita os desenhos de contornos produzidos pela aplicação de um objeto referente, como a mão, e sua aplicação sobre um material, a parede, e algo que marque seu entorno, como o sopro de um pó brilhante ou a aplicação de uma tinta. Nessa técnica, que marca a origem da pintura, evidencia-se que as relações de contiguidade física entre o signo e seu objeto, como nas rayografias de Man Ray e nos fotogramas de Moholy-Nagy, é estreita, direta e perceptível em toda a história das representações visuais.

Outro mito fundador citado pelo autor, e talvez ainda mais interessante para nós, já que neste caso o pó colorido é substituído pela luz, é a fábula contada por Plínio¹⁵. Nela, uma jovem apaixonada decalca a sombra do amado na parede. Na última noite juntos, momento da despedida, ao ver a sombra de seus corpos projetados na parede por uma lamparina, a jovem se apaixona pela imagem do seu corpo junto ao do amado. Desejou guardar aquela imagem tal qual aparentava naquele momento precioso, para que em sua ausência pudesse olhá-la. *“No instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente”* (DUBOIS, 1993, p.118). Com tal intuito, cobriu a silhueta da sombra do amado com carvão, a seguir revestiu o desenho com argila, executando um relevo à imagem. Na tentativa de guardar um pouco do tempo que se esvai, ou, ao contrário, no cultivo de tornar presente a própria ausência, as representações visuais nascem.

“Dessa maneira nasceu, na esteira da pintura, e como seu prolongamento, a escultura [...]” (DUBOIS, 1993, p.118). Assim, o autor afirma a estreita relação existente entre a imagem e o desejo; e a função do índice como traço que materializa a vontade da permanência daquilo que há de mais fugaz: a sombra.

Sutton (2008) ressalta que, ao nos perguntarmos o que constitui a fotografia como um acontecimento de arte, corremos o risco de, à primeira vista, cairmos na discussão sobre sua invenção, e é essa noção de acontecimento que devemos começar a deixar de lado. Se formos pensar a primeira ideia da fotografia, exemplificada pelo autor na figura de Henry Fox Talbot em 1833, temos que ter consciência de que o protofotógrafo tinha conhecimento tanto da luta da ciência por um método de fixação automática de imagens a partir da luz solar, quanto dos práticos instrumentos de desenho da câmera obscura e da câmera lúcida. Entretanto, no início de 1832, Henry Talbot não estava perto de

¹⁵ História consagrada no livro 35 da *Historia Naturalis*.

alcançar a invenção fotográfica. O que, então, teria sido suficiente para alavancar seus desejos de fotografia?

Ao atentar para o que faltava na vida de Talbot até aquele período, o autor menciona que, em dezembro de 1832, ele havia se casado e entrado na política. Em sua lua de mel na Itália, ao desenhar a partir de uma câmera lúcida e com seu “*pincel impreciso*”, Talbot foi incapaz de alcançar seus objetivos. Além disso, se sentiu frustrado e com inveja ao comparar seus desenhos aos de sua mulher, Constance.

Talbot acreditava que para desenvolver um olhar artístico era necessário, simplesmente, conhecer a escola holandesa de desenho e pintura. A verdade sobre a fotografia como acontecimento da arte é: *“a fotografia nos revela que a arte como pensamento é independente de meras habilidades, e que a arte é enraizada no ‘conceito’. Os ‘ready-made’ de Duchamps, por exemplo, apenas reafirmaram o que o acontecimento fotográfico originalmente propôs. A relação da fotografia com a ciência, entretanto, oferece a revelação de Talbot sua primazia”* (p11).

Assim, o paradoxo da fotografia encontra-se em sua verdade: constitui-se o acontecimento científico da arte, já que libertou a arte de sua obrigação com a semelhança; e, também, o acontecimento artístico da ciência, já que a observação científica, a partir de então, será sempre parte do regime poético.

É nesse sentido que Soulages (2010, p.14) complementa seu pensamento associando a fotografia a uma poética do vestígio: Quem ainda poderia pensar que a foto é uma prova? Uma foto é um vestígio, é por isso que é poética. O fotógrafo é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos.

Para Rouillé (2009), as potencialidades da fotografia como um meio de expressão só passaram a ser legitimadas por meio de projetos e reflexões teóricas a partir dos anos de 1980, em um movimento que não recusa totalmente a finalidade documental, mas que propõe outras vias de acesso à fotografia, passando finalmente a consagrá-la como portadora de formas (escrita), individualidade de um olhar produtor (autor) e dialogismo entre fotógrafo e fotografado (o outro).

O vazio da arte é uma não arte, uma vez que é na base da comparação com a não arte que a arte encontra a sua singularidade. É nessa linha de raciocínio que Jacques Rancière (2005) encontra uma correlação entre seus próprios pensamentos e os de Badiou (1992), no sentido de que todas as práticas artísticas se arriscam em ser tanto uma mera obra quanto a prometerem uma verdade.

O discurso do desejo de fotografias nos evidencia que a fotografia é o choque entre a ciência e a arte, a natureza e a cultura, o documento e a expressão, e nunca apenas um lado da questão. A necessidade de relacionar-se com o mundo e intervir nele faz da fotografia um lugar de desenvolvimento das imagens.

Batchen (2002) nos alerta sobre o perigo em seguir o caminho histórico aqui traçado: o de meramente começar um novo início, aparentemente mais essencial e verdadeiro à identidade original da fotografia, e assumir que a questão da origem é qualquer coisa menos perigosa. Ou seja, não devemos, ao mudar o foco da questão de um momento singular da invenção para um desejo de produção coletivo que coincide com o advento da modernidade, esquecer que a emergência fotográfica é inescapavelmente perpassada por uma questão política.

Dessa forma, a escrita da história da fotografia deve dirigir-se não apenas aos desenvolvimentos óticos e químicos, das criatividades de certos indivíduos, mas também a uma peculiar inflexão moderna entre sujeito, poder e conhecimento. Inflexão esta habitada em todas as complexidades da existência da fotografia como um acontecimento da nossa cultura. Um começo, que uma vez já foi pensado como fixo e dependente, é agora revelado como um campo problemático de mutáveis diferenças históricas. Para o autor, esse fim não parece ruim para dar início a um novo começo.

A fotografia, entre a perspectiva da imaginação e do racional, do documento e da expressão, representa uma narrativa poética. E é justamente a narrativa poética a faculdade que, segundo Vico (1988), é exigida para se conhecer os assuntos humanos. Imaginação poética e memória integram o mesmo processo criador, resultando em um talento especial de uma narrativa dos pequenos e os grandes fatos de nossas vidas, e que permite ao narrador um poder construtivo de seu mundo.

1.2 O Desejo de Bayard e o autorretrato na imagem fotográfica

“a indústria, ao entrar no âmbito da arte, torna-se sua mais mortal inimiga, e que a confusão das respectivas funções prejudica o desempenho de ambas.(...) Se permitirmos que a fotografia invada o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo o que vale porque o homem lhe acrescenta sua alma, então ai de nós.” (BAUDELAIRE, 1995,p. 885, apud ABREU, 2005, p12).

Vimos que a fotografia, desde quando ainda era desejo desmaterializado, sempre se apresentou como uma imagem profundamente dividida entre arte e ciência. Rouillé (2009) evidencia essa divisão na oposição de suas práticas, ao colocar a personalidade de Daguerre (inventor) e sua técnica, a qual oferecia imagens nítidas sobre o metal, juntamente ao fato de receber o apoio da Academia de Ciências, em oposição à

personalidade artística de Bayard (pintor e ator), e sua técnica de positivo direto, a qual produzia formas esfumadas sobre o papel e que, por sua vez, tinha o apoio da Academia de Belas Artes.

Em 1839, dois meses após François Arago, um cientista, ter anunciado a invenção da fotografia diante da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes, tomando, assim, abertamente o partido de Daguerre e da ciência, Désiré Raoul-Rochette apresentou à Academia de Belas Artes a técnica de Bayard como uma alternativa às imagens positivas-negativas do daguerreótipo. Nela os positivos diretos de Bayard foram apresentados como verdadeiros desenhos de efeitos encantadores, os quais podiam ser levados em viagens, comporem um álbum e serem passados entre as pessoas (ROUILLE, 2009).

Segundo Marie-Loup Sougez et al. (2009), consta que Bayard, ainda em janeiro de 1839, ao saber das pesquisas de Daguerre, procurou a Academia de Ciências para reportar sua técnica, mas Arago, com o objetivo de não prejudicar Daguerre, recomendou que ele não divulgasse demais seu experimento¹⁶.

Assim, deu-se a oposição entre o daguerreótipo e o positivo direto de Bayard, ou o projeto fotográfico de Talbot, entre o metal e o papel, atizando os partidários do nítido e os adeptos do vago nos contornos, os partidários do negativo em vidro e os do negativo em papel, os profissionais e os artistas. Devemos nos atentar ao fato de que essas alternativas exprimem diferentes usos do processo, diferentes instituições e concepções estéticas diversas.

Dessa forma, Marie-Loup Sougez et al. (2009) evidenciam o fato de que as concepções da fotografia como “condição de espelho” e como mentira surgiram ao mesmo tempo, já que um ano após a “invenção” da fotografia ter sido anunciada por Daguerre, começou a circular por Paris uma imagem de um homem que havia se afogado no Sena. No dorso da imagem podem-se ler as seguintes palavras:

O cadáver do homem que vocês vêem aqui atrás é o senhor Bayard, inventor do procedimento cujos maravilhosos resultados acabam de ver ou verão. Consta-me que há três anos este engenhoso e infatigável inventor vem trabalhando para aperfeiçoar seu invento. A academia, o Rei e todos os que viram seus desenhos, que a ele pareciam imperfeitos, os admiraram igualmente como vocês neste momento. Isso lhe

¹⁶Mesmo assim, em junho desse mesmo ano, Bayard organizou a primeira exposição fotográfica da história em benefício das vítimas do terremoto o qual na época havia atingido a ilha Martinica, encontrando na imprensa um eco extremamente favorável.

proporcionou grande honra, mas não lhe deu um centavo. O governo, que havia sido mais do que generoso com o senhor Daguerre, disse que não podia fazer nada por Bayard e ele infelizmente se afogou. Oh! Que efêmeras são as coisas dos homens! Os artistas, os sábios, os jornais há tempo que se ocupam dele e hoje, depois de vários dias exposto no necrotério, ninguém o reconheceu, nem mesmo deram parte. Senhores e senhoras, passemos a outra coisa antes que seus olfatos sofram, porque a cara e as mãos deste homem começaram a apodrecer, como vocês mesmos podem ver (SOUGEZ et al., 2009, p.228)¹⁷.

A fotografia de Bayard aparentemente morto teria dado início práticas que viriam a ser extremamente vibrantes: a fotografia *post-mortem* e a fotografia de suicídio. Contudo, segundo os autores, logo se soube que Bayard não havia se suicidado. Indignado com a preferência do governo francês por uma fotografia que representaria a verdade e objetividade científica, Bayard resolveu afirmar o seu lugar de fala como o do processo criativo, colocando em prática a macabra piada. Resultando não na primeira fotografia de um morto, mas no primeiro autorretrato, o primeiro nu, a primeira fotografia íntima, e o que os autores ressaltam como mais importante, a primeira mentira fotográfica.

Pensar em *O afogado* como um esforço original de criação em sua condição de expressão é pensá-lo como uma possibilidade de diálogo. Diálogo este que não se dá de forma objetiva ou determinista. Por mais que a fotografia de Bayard tenha dado início a um tipo bem específico de produção, como aqui se pretende afirmar, o ato criativo é irreversível e configura-se no encontro do protofotógrafo com o seu eu fundamental.

Nesse sentido, por ser fundada na duração pura da obra, a expressão das sensações é única, apesar de possibilitar àquele que a aprecia a experiência de um fragmento daquilo que sentiu seu criador. Ou seja, o esforço criativo é a busca pela expressão da

¹⁷Tradução livre da autora: “El cadáver Del hombre que vem ustedes aqui detrás es el del señor Bayard, inventor del procedimiento cuyo maravillosos resultados acaban de ver o verán. Me consta que hace unos três años que este ingenioso e infatigable investigador viene trabajando para perfeccionar su invento. La Academia, el Rey y todos los que han visto esos dibujos que a El Le parecían imperfectos, los han admirado igual que ustedes los admiran em este momento. Esto Le há proporcionado um gran honor pero no Le há dado um cêntimo. El gobierno, que había sido mas que generoso com el señor Daguerre, há dicho que no podía hacer nada por Bayard y el infeliz se há ahogado. !Oh! !Qué mudables son las cosas de los hombres! Los artistas, los sábios, los periódicos hace tiempo que se vienen ocupando de el y hoy, después de vários dias expuesto em el depósito de cadáveres, nadie lo há reconocido ni lo há reclamado todavía. Señores y señoras, pasemos a outra cosa antes de que sufra viesto olfato, porque la cara y las manos de este hombre empiezan a pudrirse, como pueden ustedes ver.”

identidade daquele que produz a obra e a partir da qual vemos emergir fragmentos da constituição do próprio espírito do criador (BERGSON, 2005).

Para Rancière (2005), a manipulação do mundo pelo artista é sonhar sobre uma arte que transmita significados na forma de uma ruptura. Assim, o papel essencial do artista é produzir as condições para um evento, um acontecimento. Nesse sentido, a expressão política se tornou amarrada à arte como uma função de sua poética.

Para Flores, a ironia de Bayard transforma seu despeito na constatação da possibilidade da fotografia como um ato de criação, assim, o peso do “isso foi” carregado pelo *medium* fotográfico se transforma em “isto foi porque eu inventei” (2005, p.164).



Figure 1: Hippolyte Bayard, *O afogado*, 1840

Ao mesmo tempo, afirma-se que Bayard abriu muitas possibilidades para a fotografia: a da imaginação, da ficção e da invenção, fazendo do fotográfico o lugar da criação, conceitos com os quais o protofotógrafo trabalhou durante anos das décadas de 40 e 50, sem nunca ter desvalidado o *medium*. A fotografia a partir do autorretrato de Bayard se viu livre para inventar e criar cenas do passado, da literatura, da mitologia, do cotidiano e da subjetividade do sujeito.

A modernidade se consolidou com a materialização do desejo de fotografias, desejo que nutre e é nutrido por produções de narrativas autorreferenciais, solidificando a preocupação central dos novos tempos.

Assim, a imagem que Bayard aqui nos apresenta descende de uma tradição da pintura iniciada no século XV em que os pintores passaram a se inserir em suas obras como uma forma de autoafirmação do artista, como afirmação de suas habilidades

artísticas e técnicas e como instrumento de registro dos diferentes estilos a que se dedicaram.

É nesse sentido que Deleuze (1999) nos lembra que o processo de criação não é ligado ao prazer, mas que este tem uma relação intrínseca com uma intensa necessidade. Essa necessidade não é de informar, mas contrainformar, e esta contrainformação só é eficaz quando ela é ou se torna um ato de resistência.

É nesse sentido que Rancière (2005) nos aponta que as imagens fotográficas podem ser identificadas com um exemplo de consciência política das contradições inerentes em um contexto social e de uma ordem econômica, apesar de poderem ser denunciadas e acusadas como reacionárias ou simplesmente máquinas formais sem conteúdo político.

Tal fato configura-se como o ato de contrainformação da obra de Bayard. Se o autorretrato serve como resistência a algo, é à morte, ao passar do tempo. Assim, ao fingir sua morte, performance que lhe permitiu expressar sua revolta e seu protesto, seu eu profundo, Bayard conseguiu dar início a uma vibrante prática fotográfica que evidencia em seu ato o binarismo de todas as fotografias: seu aspecto documental e de expressão, a memória de uma identidade e efemeridade das performances, aquilo que em nós acompanha por toda a vida e aquilo que dura um *clic*.

Assim, para Laura Flores (2005), *O afogado* constitui a primeira performance na fotografia e a primeira subversão à sua verdade, ao se aproveitar da aparente credibilidade da imagem mecânica para fazer um jogo irônico sobre sua veracidade.

O trecho “*Oh! Que efêmeras são as coisas dos homens! Os artistas, os sábios, os jornais há tempo que se ocupam dele e hoje, depois de vários dias exposto no necrotério, ninguém o reconheceu, nem mesmo deram parte*”, no verso da imagem de O afogado, se apresenta como a explicação que o narrador do texto nos oferece ao suicídio de Bayard.

Podemos aí ver uma ligação com a crítica à liquidez das relações, feita hoje em dia por Bauman, e à superficialidade dominante das relações da qual Bergson falou em 1889, e que portanto não é nova, mas que encontra-se em diferentes estágios de sua natureza. Superficialidade que parece ter provocado uma espécie de revolta em Bayard, como também, algumas vezes, em vários de nós, fazendo com que ele agisse de maneira inesperada. Isso pode se configurar naquilo que Bergson (1889) chama de romper a

crosta superficial do 'eu'¹⁸ cristalizado, fazendo com que o 'eu' profundo suba à superfície do autor que cedeu ao irresistível impulso de estalar sua crosta exterior.

Deleuze (1999) ressalta que o próprio do ato de resistência possui duas faces, sendo ao mesmo tempo humano e artístico. Somente o ato de resistência da obra sobrevive à morte, seja sob a forma de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens. E a relação entre essas duas lutas é a mais estreita e a mais misteriosa possível.

Assim, a arte, ao imprimir os sentimentos do seu criador, possibilita um diálogo que se dá mais por imagens do que por conceitos (BERGSON, 1889). A evocação de imagens e de detalhes visuais em *O afogado* é a forma que Bayard encontrou para seu protesto.

Ao mesmo tempo, Sutton (2008) nos atenta para o fato de que, apesar da prática de a arte, como discurso social do mundo, ser em todos os níveis um reflexo político, no entanto, dizer que tudo é política é negar o extraordinário poder do evento político da arte.

O autor cita Badiou (1992), em *Ethics*, como crucial para a nossa segunda compreensão sobre o acontecimento da fotografia como um evento de arte e da política, bem como um evento da tecnologia e do desejo. A concepção de Badiou de evento depende da exposição que um acontecimento estabelece com uma verdade particular, e a fidelidade daqueles que foram sujeitos a essa verdade e à mudança proposta por ela.

Talvez o mais significativo para nós seja que o acontecimento é o resultado do reconhecimento de um gesto em uma revolução que, uma vez realizada, constitui uma consciência de que as coisas não podem ser as mesmas novamente. Isto não é tanto uma questão de desejar que as coisas possam mudar, mas que a própria mudança compele o sujeito.

O protesto de Bayard se evidencia como tal ao nos atentarmos para o fato de que o texto, supostamente escrito por uma testemunha anônima, induz o espectador da imagem a perceber o bronzado de seu rosto e de suas mãos, indicando supostamente um estado de apodrecimento. O bronzado de Bayard nos faz perceber que era verão quando a imagem havia sido feita, ou seja, a fotografia como expressão não exclui de suas práticas e reflexões a fotografia como documento. Dessa forma, por meio do

¹⁸ O "eu" na linguagem corrente é o pronome que o sujeito emprega para se designar como pessoa, tomando consciência de sua existência diferenciada em relação aos outros seres e objetos do mundo. Uma representação global de si em que reconhece como próprio seus acontecimentos psíquicos e afirma sua existência autônoma adaptando-se ao dinamismo vital imposto pela realidade.

autorretrato, Bayard constata que com a fotografia nascem duas possibilidades simultâneas e contraditórias: documentar e criar a realidade. *Se o lema de Barthes é “isto foi” (fotografia como documento), o lema de Bayard poderia expressar-se como “isso foi porque eu inventei” (fotografia como criação) (FLORES, 2005, p.164)*¹⁹.

O “realismo” não é inerente à qualidade da fotografia e sim uma concepção fomentada socialmente, ou seja, se percebe como realista aquilo que uma cultura previamente ostenta como tal, de forma que o que é considerado como realista varia de uma para outra. A corrente teórica que afirma a fotografia como o “isto foi”, como mero índice de um referente, como janela do real, “lápiz da natureza”, como uma técnica efetuada por um “operário”, sugere mais do que a natureza indicial da imagem, uma vez que, ao também depreciar o estatuto fotográfico, aprisiona suas possibilidades, seu devir, sua poética.

Por isso, o ato criador de Bayard, e de tantos outros que tiveram suas vozes abafadas, não é negar o estatuto documental da fotografia, mas reconhecer seus limites como marca do real e afirmá-la como o lugar da criação.

O autorretrato de Bayard permitiria, enfim, a possibilidade de criação de uma representação de si em um único gesto, resolvendo o paradigma do autorretrato de sombras referenciado no mito da origem da pintura. Assim, seguindo a tradição de Bayard, por meio da fotografia “precipitou-se, cada homem transformado em um Narciso, para olhar sua própria imagem trivial numa lasca de metal” (BAUDELAIRE in SONTAG, 2004, p.206).

Ao mesmo tempo, a imagem da origem da fotografia, que aqui se evoca na concretização do desejo do sujeito pelo encontro consigo próprio, exemplificado pelo autorretrato de Bayard, não representa o momento em que o protofotógrafo olhou para si, para sua sombra ou igualmente para seu reflexo, mas representa um ato pré-visualizado, premeditado. Com isso, a imagem de Bayard permite vislumbrar outras duas tradições na prática do gênero: o autorretrato como assinatura de um artista e o autorretrato como divulgação e experimento de uma técnica específica.

Eleger Daguerre como seu inventor facilitou a decisão dos historiadores da fotografia de negligenciarem de sua ontologia a dicotomia marcada pela criação e invenção, passando ela a ser a representação de uma realidade única, ou seja, a invenção

¹⁹Tradução livre da autora: “Si el noema de Barthes podría expresarse como ‘esto ha sido’ (fotografia como documento), el ‘noema de Bayard’ podría expresarse como ‘esto ha sido porque lo He inventado’ (fotografia como creación)”.

da fotografia seria vista não como uma faceta de sua linguagem, mas como uma manipulação imperceptível ao observador.

A partir da escolha do polo indicial, marcado unicamente pela personalidade de Daguerre e pela ciência, por mais de um século, as reflexões acerca da imagem fotográfica evoluíram para uma concepção ontológica que pressupõe a fotografia como espelho do real, advinda da objetividade e da automação da câmera.

Segundo Soulages (2010, p.21), quem quiser compreender a natureza específica da fotografia com o objetivo de fundamentar sua estética deve se propor a enfrentar a questão fundamental, a especificidade decisiva da fotografia: sua relação com o real. A fotografia como vestígio, como ato criativo e um ponto de vista específico, foi declinada de diversas formas. Ontem, com o entusiasmo de Arago ou com a crítica de Baudelaire, e, hoje, com a abordagem teórica da semiótica, a foto como vestígio, de Rosalind Krauss, ou com a doutrina do “isto existiu”, de Barthes.

Compreendida como uma gênese automática, a fotografia passou a ser associada às reflexões do semiótico Charles S. Pierce e resultou em uma imagem constituída de leis gerais, de forma que foi reduzida a uma imagem passiva de registro de vestígios. Para Rouillé (2009), tais teorias tiveram o mérito de suscitar estudos minuciosos sobre o dispositivo e o ato fotográfico, mas, centradas na essência dessa imagem, excluíram o homem por trás desse processo e o conjunto heterogêneo de práticas concretas advindas da fotografia que escapavam a essas reflexões.

Depois de Rosalind Krauss, nos Estados Unidos, talvez sejam Philippe Dubois, em seu *L'acte photographique*, e naturalmente Roland Barthes, em *La chambre Claire*, os que, de modo consequente e mais sistemático, defenderam a teoria do índice em sua aplicação à fotografia. Quem sonharia em duvidar que “a” fotografia tem alguma coisa em comum com a impressão, a marca, o depósito, a relíquia, a ruína? Quem ousaria contestar que, em fotografia, “o referente aderece”, como escreve muito bem Roland Barthes? Mesmo que ele nunca tenha deixado de sustentar, a partir de 1961, que “a” fotografia é “uma mensagem sem código” – o que Philippe Dubois retoma com nuances. (ROUILLÉ, 2009, p.191)

Sobre as doutrinas teóricas que afirmam a fotografia como prova e índice da realidade, Soulages (2010) afirma que, ao invés de interpretarmos o “isso foi” de Barthes como “isso foi verdade ou isso foi o que aconteceu”, deveríamos interpretá-lo como “isso foi encenado” e, assim, compreenderíamos melhor a natureza da fotografia.

Para Rouillé (2009), a teoria do índice mutila a fotografia, engessa-a em estruturas invariantes e se coloca ausente tanto em seu devir como em suas infinitas variações. A

partir da interpretação indexal da teoria de Barthes, a fotografia não é apenas reduzida à impressão física de um objeto, mas passa a ser confundida com este. E, portanto, índice de coisas e estado de coisas, de materialidades; um aqui e um agora, ou seja, uma imagem territorializada, um decalque e não um mapa, reduzindo a fotografia e o mundo a uma realidade registrada.

Assim, para o autor, pensar a fotografia como uma prática entre as tensões do real e do imaginário é pensar na fecundidade do diálogo entre tais concepções, reatando com a pluralidade dos processos das obras e restituindo a densidade histórica, social e estética das diversas práticas fotográficas, compreendendo a fecundidade heterogênea das práticas fotográficas.

As fotografias, desde então, continuaram a oscilar entre os polos da expressão criativa e artística da realidade e sua documentação indicial; segregação a qual, segundo o autor, é resultante das transformações dos modelos seculares do pensamento que afirmavam, na metade do século XIX, como antinatural a união entre arte, ciência e técnica. Assim, nos lança a pergunta que a fotografia não cansaria de fazer: se a arte pode ser tecnológica. Depois de um século e meio de respostas categoricamente negativas, a fotografia, para o autor, está em vias de ocupar um lugar central no campo da arte, já que o conjunto social transformou profundamente o homem, a arte, a fotografia e a imagem.

Rancière (2005) nos lembra, entretanto, que, no regime ético das imagens, a arte não é identificada como tal, mas como objeto do paradoxo entre a questão da sua origem e, portanto, do seu teor de verdade, e o destino prático em relação aos seus usos.

É nesse sentido que Sutton (2008), ao nos atentar para a traição da arte sofrida pela fotografia, nos questiona sobre o significado de fidelidade a um acontecimento, em especial ao da fotografia.

Afirma que um acontecimento, tal como uma revolução, exige manutenção de seu efeito revolucionário, de forma que fidelidade significa uma dependência da verdade suscitada, a quebra imanente que constitui o acontecimento. Assim, a fidelidade ao acontecimento envolve um reconhecimento consistente de seu efeito.

Controversamente, a consciência de que todas as verdades vão se tornar conhecimento pode levar à tentação de desistir, ou mesmo de regredir às cobertas acadêmicas de uma propaganda que denuncia o novo rumo anunciado por um evento como “modista” ou “passageiro”.

Um segundo problema levantado pelo autor é o fato de um acontecimento ter muitos destinos, de forma que o processo de verdade desencadeado por ele que leva a uma mudança positiva é apenas um dos rumos possíveis; outro destino seria a incorporação como um solavanco, aumentando a possibilidade dos acontecimentos que convocam os sujeitos a outras formas.

Se poderia argumentar, então, que a verdade da visão democrática da fotografia nunca tenha existido. Já que, ao ser excluída do campo artístico e incorporada aos instrumentos científicos e burocráticos, a fotografia foi abusada pelos mais distintos órgãos, como uma óbvia ferramenta de vigilância. É nesse sentido que, para o autor, o paradoxo fotográfico é tão crucial para seu acontecimento.

O valor científico da fotografia garantiu que a nova mídia fosse essencial para a criação de conhecimento na modernidade. Assim, a fotografia passou a se apoiar sobre muitas outras “caixas pretas”, álbuns, arquivos, aparatos médicos, observações científicas, e a produzir um arquétipo social e uma memória institucionalizada.

Ao mesmo tempo, a arte não pode evitar penetrar a superfície científica da fotografia, já que o fotográfico sempre se constituiu como heterogêneo. Desse modo, a tradição documentalista passou a responder pela poética fotográfica por meio das fotografias escolhidas a fazer parte do mundo das galerias artísticas. Escolhas que, segundo o autor, se davam muito mais por quem as havia feito do que pelas verdades que estas traziam à luz. Nesse sentido, por meio do estilo fotográfico, a arte traiu a ciência²⁰.

Assim, mais do que uma invenção, a fotografia se consolidou como um acontecimento. A proliferação de imagens de doenças merece, segundo Didi-Huberman (2003)²¹, um novo capítulo na história da arte. Para John Tagg (1988)²², é justamente a precisão evidente, a sua relação com outros instrumentos científicos, e também da mobilização da imagem no salão e na instituição que constituem o poder da fotografia.

Mas o uso institucional, científico e vigilante da fotografia não teria sido uma busca pelas formas? Pelos mínimos detalhes de semelhança e diferença dos sujeitos? E a busca pela forma não se configura como uma busca e um objeto da própria arte? Mas

²⁰ Esse foi o argumento sugerido nos ataques à cultura e educação fotográfica pela “New Photography” nas atenções no antigo papel de aparato de controle social que emergiu no século XIX. A “New Photography” viu a íntima ligação da fotografia com uma cultura visual moderna injusta que admira suas conquistas sem medo de duvidar de sua veracidade. (Frank Webster, apud, 1980 SUTTON, 2008).

²¹ Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconology of Salpêtrière*, trans. Alisa Hartz, 2003.

²² Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, 1988.

como pode a arte, a qual parecia tão distante da fotografia como pura evidência, ser a culpada? Em resposta, Rancière (2005) nos lembra que a classificação da forma é um “meio de avaliar as imitações” e um “regime poético”²³.

Como mencionado anteriormente, a história da modernidade e, também, a arte (em especial por meio do cinema e da fotografia) passaram a ser a unificação do tempo e do espaço. A filosofia contemporânea, particularmente na penumbra de Deleuze, procura reintroduzir-nos às verdadeiras características do tempo – heterogêneo, desdobramento, uma experiência da multiplicidade.

Ainda, Sutton (2008) ressalta, se o tempo é realmente heterogêneo, então o que realmente constitui um acontecimento é o momento, não importa o quão instantâneo ou prolongado seja. Assim, fica claro como os acontecimentos políticos e artísticos constituem as verdades em torno das quais “a história” é escrita.

Se, para o autor, as respostas possíveis a um acontecimento são a sua repetição, sua dispersão (traição), ou, mesmo, o reconhecimento da ignorância frente às verdades que ainda podem ser reveladas por ele, então, a fidelidade ao acontecimento fotográfico é um processo ético no qual estamos sempre à procura de novas verdades que recomponham o conhecimento que foi obrigado a se estagnar em torno de um evento passado.

O modernismo é, portanto, uma resposta à unificação do espaço e do tempo (ciência) como uma unificação das heterogeneidades das formas (arte). A câmera ética pegou emprestada sua precisão do instrumento científico, mas, uma vez que é impossível separar essa precisão da sua forma, se tornou inevitavelmente ligada à cultura burguesa da representação. O maior problema da fotografia como uma arte política é a sua coalescência (aglutinação) em formas particulares de representação, formatos particulares, e vias particulares de distribuição e de crítica. O academicismo é, para Tagg (1988), um claro exemplo dessa estagnação. Em vez disso, manter vigília por novos acontecimentos deve envolver identificação desses tipos de intervenção estratégica, que podem abrir diversas arenas sociais de ação e estender a ordem institucional da prática ao desenvolver novos modos de produção. Sutton (2008) nos lembra que tal afirmação de Tagg foi escrita em 1982, um ano após a introdução da Sony Mavica.

²³ Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum, 2004, p.22.

Para Rancière (2005), o paradigma moderno de autonomia estética se tornou o novo paradigma da revolução política. Entretanto, a falência dessa revolução determinou o destino da modernidade: primeiro pela contraposição do modernismo à degenerescência da revolução política, onde o surrealismo e a Escola de Frankfurt teriam sido os principais vetores dessa contramodernidade; e, em segundo, a falência da revolução política desencadeou o pensamento de que o modelo ontológico-estético da modernidade também teria falhado.

O modelo teológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo que suas distinções entre os 'próprios' das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte. O pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um 'próprio da arte' atando-o a uma teologia simples da evolução e da ruptura históricas. (RANCIÈRE, 2005 p.41)

Aquilo que chamamos de pós-modernidade seria o processo dessa reviravolta: um levantamento de tudo aquilo que, na forma de pensar a arte e sua dita evolução, arruinava a ortodoxia do edifício modernista (a heterogeneidade e a hibridação entre as artes). Entretanto, o pós-modernismo 'transformou-se em contestação dessa liberdade ou autonomia' que a modernidade pressupunha o homem e a arte a terem. Assim, do “*carnaval dos simulacros voltou-se então à cena primitiva*”, tronando-se o lamento daquilo que é “*irrepresentável/intratável/irrecobrável*” (RANCIÈRE, 2005, p.43).

1.3 Então, quando fotografamos, fotografamos o quê? ou Criação cotidiana e o desejo de fotografias

Nietzsche (1987) lembra-nos que a principal essência da vida é a *vontade de potência*, a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas e de novas formas de criação, que se traduzem em uma vontade criadora. Em Bergson (2006), também encontramos a ideia de que a vida é elucidada pelos processos de criação na duração, recusando, assim, a identificação do ser ao imóvel e ao imutável. Instalada no devir, a duração é o fundamento à vida.

Percebemos, então, que podemos inserir a prática fotográfica em nossas vidas nos processos contínuos e ininterruptos de criação do cotidiano, como que na tentativa de efetivar novas possibilidades de vida, fazendo-se necessário levar em consideração a função dos processos criativos do cotidiano.

Se a fotografia marca o estabelecimento do homem moderno e nos acompanha desde então, fotografar constitui-se como uma tentativa de *fazer de nossas vidas uma obra*, inventando a nós próprios.

É nesse sentido que Rancière (2005) afirma que a fotografia e cinema, as chamados de artes mecânicas, induziram uma modificação de paradigmas artísticos e uma nova relação da arte com seus temas. Mas, antes que as artes mecânicas pudessem dar visibilidade ao sujeito anônimo, precisariam primeiro ser reconhecidas como artes, praticadas como algo além do que como meras técnicas de reprodução e difusão.

Assim, o regime estético das artes é caracterizado justamente pelo fato de que o sujeito comum, o *qualquer um*, tenha se tornado não só capaz ser arte, mas depositário de uma beleza específica. Tal fato não se iniciou com a fotografia, mas com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas. É nesse sentido que, segundo o autor, o regime estético moderno é a ruína de um sistema de representação em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros artísticos²⁴.

Não foi, portanto, ao imitar as maneiras da arte que a fotografia entrou para o campo artístico. Foi por meio das “pequenas histórias” que a fotografia se atentou às histórias daqueles que sem a fotografia não teriam seus rostos ou nomes guardados para a posterioridade. Portanto, não foi por meio de grandes composições pictóricas, ou “*por meio dos temas etéreos e os flous artísticos do pictorialismo*”, mas pela “assunção do qualquer um” que a fotografia passou a ser considerada arte (RANCIÈRE, 2005, p.48).

Nesse sentido, a revolução estética da qual a fotografia e o cinema se tornaram referência, apesar de ter sido iniciada bem antes de seus acontecimentos²⁵, é a glória do sujeito comum, do *qualquer um*. Inserida nessa revolução estética, a fotografia possibilitou o relato do sujeito comum sobre seu cotidiano, os detalhes de sua vida, fazendo com que a visibilidade sobre o homem comum, o *qualquer um*, passasse a ser sintoma e acesso à sua sociedade. Para o autor,

²⁴ “[...] tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc. O sistema da representação definia, como os gêneros, as situações e as formas de expressão que convinhão à baixeza ou à elevação do tema” (RANCIÈRE, 2005, p.47).

²⁵ Segundo do autor, foi a literatura que determinou os temas e os modos de focalização dessa 'nova história'.

O surgimento das massas na cena da história ou nas "novas" imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades. (2005, p.50).

As chamadas artes técnicas retomam a narrativa do cotidiano e do sujeito comum, dão visibilidade ao banal, e este passa a ser considerado belo por ser rastro do verdadeiro. Entretanto, a imagem mecânica só se torna rastro do verdadeiro se arrancada de sua evidência, e, assim, transformada em figura mitológica ou fantasmagórica do verdadeiro.

Desse modo, o início da era moderna é marcado pelo retorno de um projeto de construção e visibilidade de si pelos sujeitos. Com o estabelecimento de uma relação subjetiva, o sujeito não se aceita como ser passível aos fluxos do tempo, mas se coloca como objeto de contínuas elaborações complexas de práticas de sujeição. Fotografar-se, portanto, como se verá no próximo capítulo, é um ato eminentemente político.

Nietzsche (1987), a partir do conceito de vontade, objetiva elucidar os processos criativos como forma de impedir a existência de se fixar, de se conservar, e convida a conceber a vontade criadora como constantemente autoinventora, privilegiando a atividade e propondo uma maneira de se aplicar o devir, opondo-se, assim, à metafísica que busca o estável e a permanência.

Da mesma forma, Bauman (2007) explica que, frente às inseguranças contemporâneas, os sujeitos passam a investir em narrativas não lineares que não se propõem a um fechamento e, por meio desses processos de criação, adquirem uma expansão sem precedências com o advento da Internet e se sentem menos inseguros frente às instabilidades da liquidez contemporânea.

Assim, o devir é condição para que haja constante criação, onde o que permanece é o insistente ato criador. Uma ação criadora contínua imprime ao devir o caráter de ser. De forma que a cada instante criamos nossa própria existência, nos configurando como os artesãos de nossas próprias vidas e somos artistas de nós mesmos. Bergson (2006), portanto, acredita que o passado e o presente se configuram como a matéria prima de nossa verdadeira obra.

Fernando Pessoa afirmou que gostaria de se construir como a uma obra de arte: *“Já que não posso ser obra de arte no corpo, que seja obra de arte na alma”*. Na liberdade

da criação conseguimos ir além de nossa totalidade, destarte, não poderíamos ser fora do movimento de uma realidade interna que se dá sempre em fluxo contínuo.

Afinal, como conclui Rubem Alves, a experiência poética não se constitui em ver coisas grandiosas que mais ninguém vê, mas na experiência de ver o banal, os aspectos comuns do dia a dia de uma forma única, sob uma luz diferente. *“Quando isso acontece, cada objeto cotidiano se transforma na entrada de um mundo encantado. E a gente se põe a viajar sem sair do lugar... Aquilo que procuramos se encontra bem debaixo dos nossos olhos.”* (2013, p.169)

Fernando Pessoa, diferentemente da maioria dos fotógrafos amadores da contemporaneidade, parece não ter passado em frente ao espelho com a máquina fotográfica, ou se dado conta de como podemos fazer do corpo obra de arte. E, afinal, o que estaria mais ‘debaixo dos nossos próprios olhos’ do que nosso próprio corpo? A fotografia nos possibilitou um olhar mais atento a tudo aquilo que nos é mais banal e cotidiano, entre todas as entidades que fazem parte do nosso dia a dia, nos tornamos seduzidos pelas imagens de nossos próprios pés, nossas sombras e nossos reflexos no espelho. Assim, a fotografia, em especial a partir da facilidade da visualização do digital, tomou o corpo do sujeito como o objeto mais provável a ser reparado e construído em detalhes. Fragmentos de nós mesmos parecem esteticamente bonitos e sedutores no enquadramento fotográfico. Olhando nossos corpos sentimos como se deslocássemos deles.

Desse modo, o ato fotográfico do cotidiano deixa um pouco de lado as datas comemorativas em família, as flores e as paisagens; e passa focar e desfocar, repetidas vezes, sobre nossas mãos, pés, olhos, rostos, cabelos, costas, sombras²⁶... Passamos a nos ver como o mais óbvio objeto a ser fotografado. Passamos a ter uma experiência com nossos corpos que se dá, ao mesmo tempo, de forma mediada e imediata pela imagem digital.

A contradição disso, como vimos, é o fato de que as críticas mais intensas à fotografia se deram ao fato de esta ter sido considerada como uma imagem tecnológica que excluía a poética e a subjetividade humana de seu processo. Assim, os maiores elogios ao meio fotográfico se devam ao fato de os fotógrafos serem vistos como observadores imparciais em decorrência da perspectiva óptica por meio do olho da

²⁶ Ao fazer a pesquisa com a palavra-chave “me”, se teve como resultado 94.127.816 imagens, ao passo que, ao fazer a procura com a palavra “família”, por exemplo, foram recebidas 19.494.123 imagens

câmera que os liga a um plano de referência. Já que os observadores parciais se dispõem nas coisas do mundo (referentes), a fotografia pressupõe não a subjetividade de cada um, mas a pertinência de um ponto de vista específico. Ou seja, ver outra coisa seria ocupar outro lugar, optar por outro dispositivo ou adaptar o seu. Assim, o ponto de vista provém do referente, do *aparato* técnico e dos procedimentos de um observador.

Vale lembrar que, segundo Rancière (2005), a revolução estética transformou radicalmente a forma de contarmos histórias, já que o testemunho e a ficção passaram a pertencer a um mesmo regime de sentido. Assim, a história poética passou a ser impregnada de rastros e vestígios do verdadeiro, remetendo-nos a um regime da verdade e ao artificialismo das máquinas de compreensão complexas. A revolução estética revogou, portanto, a linha aristotélica que dividia a história dos historiadores e a dos poetas, a realidade e a ficção e a sucessão empírica e a necessidade construída.

Repensar, como sugere Batchen (2002), a necessidade da demanda fotográfica é compreendê-la como um desejo que é, no mínimo, duplo. Retornar ao início da reflexão fotográfica, agora com consciência de que seu desejo motivador não é apenas uma visão positivista do mundo, é poder optar por outros caminhos e nos atentarmos a questões antes negligenciadas. Transportar a fotografia ao seu grau zero é pressupor-lhe um lugar de tensões e relações binárias, onde nenhuma ordem pressupõe outra, nem o documental, nem o artístico.

A partir da necessidade de pensar o real, o cotidiano, passamos a ter a necessidade de ficcionalizar este real e construir nossas narrativas e nossa histórias. Segundo Rancière (2005, p.59), não se trata de dizer que tudo é ficção, mas de constatar que, na era estética, a ficção define a conexão entre fatos e formas de inteligibilidade e retira a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção. *“A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”*.

Dessa forma, a fotografia é uma desaceleração do mundo caótico, e uma atualizadora, mais um real-virtual do que propriamente um registro de um real dado. Fazendo, assim, a fotografia, como a ciência e, com ela, renunciar ao infinito, caracterizado pelo movimento do mundo e sua constante imobilidade, por um finito que atualiza o virtual em um estado de coisas (ROUILLÉ, 2009).

O virtual não se opõe à realidade, mas designa algo que existe apenas em potência, um problema, o qual pode se atualizar, solucionar. Pensada nessa perspectiva, a fotografia não se limita a registrar e reproduzir o mundo, mas o ato de fotografar

pressupõe a escolha de um ângulo de acesso, aspecto imaterial no decorrer dos percursos de um sujeito e em meio a inúmeras visadas governadas pela perspectiva geométrica que se desfazem e mudam com o movimento da vida. Assim, mesmo no retrato dos sujeitos comuns, do *qualquer um*, a fotografia se configura em um desaceleramento de um virtual infinito, volátil e efêmero, de forma que o rosto, por meio da câmera, se atualiza na matéria de uma imagem.

À fotografia se nega uma essência ou natureza e, nesta liberdade que determina sua potência, tornam-se possíveis os mais diversos encontros e afecções, sua capacidade de ser afetada e de afetar vistas e visões. Então, quando fotografamos, não fotografamos coisas do mundo, mas disposições, agregando coisas e estados de coisas (aspectos materiais) a essa visada particular e subjetiva (imaterial). Destarte, a fotografia pode ser uma forma de unir coisas a maneiras de vê-las, já que, o autor nos adverte, ao recortar e traçar planos de referência, a fotografia não registra o real, ou no real, mas com o real. Fotografar pressupõe mais do que o simples domínio das substâncias e impressões, o domínio técnico, mas sim visadas e posturas, uma atualização da relação fotográfica, de forma que cada ponto de vista específico consiste em uma configuração particular de distâncias, enquadramentos, velocidades, percepções e afecções. Assim, esses ângulos não pertencem ao mundo, mas se ligam a ele para desacelerá-lo:

Uma mesma cidade (material) contém tantas cidades (virtuais) quantos forem os pontos de vista, as visadas, as perspectivas, os percursos. Os clichês fotográficos não são a reprodução de fragmentos da cidade material, mas atualizações (finitas) dessas cidades virtuais (infinitas). Menos registro do que desacelerações. (ROUILLÉ, 2009, p.201).

Nesse sentido, Batchen (2002) afirma, devemos compreender a sujeição em sua instância material como uma constituição de sujeitos. Ou seja, no ato fotográfico devemos considerar a sujeição do fotógrafo, para quem a câmera é uma prótese visual, mudando sua forma de ver o mundo, agindo sobre ele, e essa nova forma de ver o mundo e as pessoas o transforma. Em decorrência disso, suas fotografias se modificam, assim como as pessoas registradas por ela. O fotógrafo é constituído pela fotografia tanto quanto aqueles que são construídos pelo retrato e pelo retratado.

Essa conjunção entre fotógrafo, fotografado, imagem e câmera produz mais do que apenas uma superfície reorganizada de poder, ela evidencia que as relações de poder materialmente penetram nos corpos. Portanto, as fotografias mapeiam os corpos no

tempo e no espaço, como também são produzidas por corpos, tanto de quem vê quanto de quem é visto, e por uma concepção particular da modernidade sobre o tempo-espaço.

Rouillé (2002) afirma que uma fotografia nunca é simplesmente um reflexo das coisas ou dos estados das coisas, pois depende de um processo de enunciação e de um trabalho no material: imagem ancorada no referente e, ao mesmo tempo, na vivência e subjetividade do fotógrafo.

Assim, sendo a referência (aspecto material e indicial na imagem) inseparável de uma composição (aspecto imaterial e expressivo na imagem), a fotografia situa-se na interseção entre um plano de referência, o da ciência, e um plano de composição, o da arte. (Aqui a arte não é o espaço social cujas fronteiras provocam inúmeras controvérsias, mas sim, com a filosofia e a ciência, um dos grandes meios de enfrentar o caos). Por serem ao mesmo tempo fotografia e imagem, as imagens fotográficas oscilam perpetuamente entre a ciência e a arte, entre a referência e a composição. Nunca estão uma sem a outra, mesmo que uma e outra ocupem partes variáveis segundo as práticas. (ROUILLÉ, 2009, p.204)

Por fim, agora trilhamos o percurso de uma fotografia não mais limitada a um dos seus polos de tensão; uma fotografia que se admite fora de seu plano de referência, livrando-se do jugo da representação, da burocracia vigilante, que assume o papel de sua composição e renuncia à exclusividade material do mundo ao compreender que o imaterial e o inexistente fazem parte de seu acontecimento.

Segundo Sutton (2008), o acontecimento da fotografia se configura como uma divisão do antes e do depois que cria sujeitos e subjetividades. É a noção essencial através da qual se humaniza o tempo.

O autor reconhece a tentativa de uma construção homogênea da história da prática fotográfica, de forma que ela passou a ser vista como uma ideia rigidamente organizada em torno de práticas e objetos particulares, emergindo como uma unidade mitológica e histórica. Assim, a história da fotografia foi orientada em torno da purificação de um modelo específico como uma tecnologia do evento da visão.

Para o autor, a pose fotográfica se estabelece na prática como um instrumento eficiente da visão, instrumento que permeou desde os retratos comerciais até as fotografias documentais. Sendo o momento do “*clic*”, ou o “*take*” fotográfico, e a pose, exposição fotográfica e comportamento do corpo, o arquétipo ou a “temporalidade-mãe” da fotografia. Mesmo quando a tecnologia diminuiu os tempos de exposição para uma fração de segundo, o legado daquele momento de hesitação ainda permanece, seja transposto ao “momento Kodak” e ou ao “momento decisivo” de Bresson. Assim, este

é, para o autor, o nosso primeiro entendimento do acontecimento da fotografia, ou seja, não é representado por uma mudança radical na tecnologia, mas um evento real em torno do qual a história da fotografia foi escrita.

Compreender o conceito de acontecimento é entendê-lo como uma mudança ou uma ruptura radical. É nesse sentido que, para o Sutton (2008), as invenções de forma geral tendem a ser adaptáveis à noção do conceito de acontecimento e a história das invenções seria uma arqueologia de momentos de mudanças significativas. A própria identificação ou nomeação de acontecimento à fotografia adere significância a ela. Dessa forma, acontecimentos são imagens latentes de mudanças que ocorrem o tempo todo, mas que precisam ser desenvolvidas ou trazidas à clareza.

Segundo Rouillé (2009), o conceito de acontecimento na fotografia valoriza aspectos que existem por trás de suas características físicas, como a escrita fotográfica, a personalidade e concepções políticas e particulares do fotógrafo e o dialogismo entre o fotógrafo e fotografado. Assim, o acontecimento acontece por uma mescla entre os *aparatos* (câmera, iluminação, filmes, etc.) e os corpos (do fotógrafo e do fotografado), ou seja, técnica do aparelho, posturas e relações corporais, por meio da escolha subjetiva de ângulos de pontos de vista em relação a certos códigos estéticos e sociais. O acontecimento, portanto, não é explícito na materialidade da imagem, mas acessado a partir do conhecimento e da reflexão de elementos expressivos que vão além do olho, fatores imateriais por trás do processo de criação.

Fotografia é um agenciamento ligado a outros agenciamentos, e fotografar é atualizar um acontecimento que não existe em outro lugar que não na imagem que o exprime, já que é decorrente não de coisas ou estado de coisas no mundo, mas de algo imaterial criado a partir das relações dos corpos operantes desse processo, dos pontos de vista, do dialogismo, da escrita fotográfica e do *aparato*. Corpo sem significante ou significado, aonde a compreensão é impossível. A fotografia exprime, então, o acontecimento, divergindo-se radicalmente da noção de índice ontológico, já que não é aquilo que acontece, e afirma-se como um ato que vai além do registrar. Designa-se no acontecimento e na expressão deste, intimamente ligada às subjetividades de um sujeito na sua forma de pensar, agir, se exprimir, perceber e sentir. E a dupla estrutura do acontecimento é o que permite a união entre a documentação, impressão das coisas materiais, e a expressão, registro do sentido.

1.4 O Narcisismo e o desejo de si

"Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo a isenção de si mesmo,
quem consegue vê-lo sem se ver,
quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio,
quem caminha para dentro de seu espaço transparente
sem deixar nele o vestígio da própria imagem
- então percebeu seu mistério"
Clarice Lispector

Para Jill Walker (2005), ser fotografado, filmado, pintado ou representado por alguém é colocar-se na condição de objeto, ao passo que fotografar é se colocar como sujeito que com direito define a si e o mundo ao seu redor a partir de seu olhar e suas experiências. Ao mesmo tempo, colocar-se em exposição ao olhar do outro é voltar à condição de objeto, apartado de quem olha.

A autora diz que em todo diálogo há no mínimo seis pessoas: você; aquele que conversa com você; quem você pensa ser; aquele com quem você acredita falar; quem a pessoa com quem você fala acredita ser; e o sujeito que ele pensa que você é.

Ou seja, foi dito que somos o que somos; o que cremos ser; o que os outros acreditam que somos; o que cremos que os demais creem que somos; aquilo que os outros supõem que pensamos que eles creem. É nesse sentido que Deleuze e Gattari (1994) disseram que sempre estamos em coletivo, mesmo quando sozinhos.

Entretanto, apesar de poder associar o ‘ser’ com todas essas instâncias, ele também parece ser algo além de todas essas máscaras. Não faltam teorias ou crenças, mas a resposta absoluta sobre o assunto não parece possível. É evidente que somos plurais, além disso, representamos, como atores, papéis que elegemos para nós mesmos. Rimbaud (2004) tinha razão quando afirmou “*Eu não penso, sou pensado*”. Assim, elaboramos nossa própria imagem a partir de experiências e imaginações pessoais.

Neste sentido, o autorretrato encaixa-se bem nas tipificações axiológicas de Morawski: subjetivismo psicológico, objetivismo ontológico e ponto de vista sociológico; sem que isso suponha uma aceitação dogmática das mesmas. Dessa forma, uma das bases da prática está no desejo irremediável de conhecer a si mesmo, no sentido corporal e no sentido ontológico e transcendente, pois também partimos do preceito socrático (conhece-te como a ti mesmo).

Nesse sentido, alguns autorretratos parecem indicar uma necessidade por um enfrentamento de si. Se para a maioria das pessoas o espelho e a reflexão são os únicos auxiliares possíveis, para outros, dotados de faculdades técnica e expressão gráfica, representar-se é uma forte tentação. Tentação que sempre foi perceptiva no corpo de obras de artistas, pintores e fotógrafos, e que hoje, com o digital, rompem os limites de uma produção artística de borda e vem ao centro das produções amadoras.

A prática do autorretrato já era notada em manuscritos religiosos da Baixa Idade Média, mas só se afirmou como prática sistemática no período do Renascimento, a partir do momento em que a religião deixou de ser o principal tema abordado nas artes visuais e ao passo que o ser humano passou a ser o foco das preocupações sociais.

Com a fotografia, ampliaram-se os pontos de vista e as fronteiras entre a narrativa do cotidiano e da arte, do real e do ficcional. Ao mesmo tempo, a fotografia representa o desejo por uma intimidade, por um olhar, o explorar o mundo, o detalhe, os pedaços, pelo poder de olhar e ser olhado. O autorretrato evidencia o fascínio da sedução e do especular dos retratos fotográficos, já que, de alguma forma, observar um retrato de si, ou mesmo posar frente à câmera fotográfica, é vestir-se de outro.

O desejo por autorretratos coloca uma estreita relação entre representação e narcisismo, de seduzir e se permitir ser seduzido pela própria imagem. Isso pode ser observado em uma das fábulas sobre a origem da pintura: Vasari, em Proêmio, nos conta o mito segundo o qual Gíges, após ter sido criado por Deus e modelado à sua imagem, olhou por sua vez sua sombra refletida pelo fogo na parede e subitamente pegou um carvão e desenhou seu próprio contorno.

Segundo Dubois (1993), essa versão sobre a origem da pintura introduz a ideia do narcisismo ao ato de criação, o desejo de si. Nele, cada pessoa já seria um ato de criação, um autorretrato, *per si*, e, a partir desse modelo original de representação, e a tentativa de imitar ou reproduzi-lo, nos acompanha na história da humanidade.

Afirma que na pintura do autorretrato, na *mise-en-scène* de si, esse paradoxo encontra todos os tipos de questões teóricas e práticas, a partir do momento em que o enunciado traz à tona o próprio processo de enunciação. Ou seja: a dificuldade de se pintar enquanto se pinta. Processo acentuado e insuperável, quando se pensa no mito da origem da pintura, o autorretrato de sombra, justamente pela conexão que une signo e referente. Assim, a natureza técnica dessa representação se torna irrealizável, já que na duração dessa criação a própria sombra, objeto desejado, escapa da fixidez no

movimento de seu ato, modificando-se e deslocando-se ao menor dos movimentos, culminando na impossibilidade de a mão que desenha conseguir se desenhar.

“Feitos à imagem e semelhança de Deus”, aqui o termo ‘imagem’ evoca mais uma semelhança do que uma representação visual. E os homens-imagens, em especial do mundo ocidental-cristão, socialmente aprendem que sua origem está associada a um território do “criado”, do “acabado”, do “pronto” e ao estado pronto da perfeição absoluta, materializando-se na união entre o material e o ideal. *“Aprendemos que nós mesmos somos imagens, seres que se parecem com o Belo, o Bem e o Sagrado”* (JOLY, 1996, p.16).

O mito da origem da pintura de Vasari aproxima o narcisismo do desejo de representação e ao mesmo tempo do paradoxo da impossibilidade desse ato. E, na tentativa de disfarçar e encontrar substituto a esse problema original, a história da pintura se desenvolveu *“inteiramente trabalhada pela questão do índice”* (DUBOIS, 1993, p.112).

A pintura e a escultura não conseguiram solucionar essa questão. Por mais súbita que fosse a ação daquele que desenha o contorno da própria sombra na parede, jamais conseguiria transformar sua técnica em um gesto único, a menos que pudesse realizar seu ato criativo de uma só vez, congelando a sombra no instante de sua visualização, antes que esta pudesse se modificar novamente.

A arte ou a técnica de fixar sombras em um suporte não caracteriza a pintura, mas a fotografia. Está no seu decreto de morte, e, ao mesmo tempo, no seu ato de criação. O fotográfico é a impressão manifesta, o traço, o rastro do eu. De fato, a fotografia descende de toda uma série de tradições de representação de sombras, como as câmeras escuras, as câmeras claras e os perfis de silhueta. O próprio autorretrato de sombras, inspirado no mito da origem da pintura, possui uma grande tradição na história da fotografia, uma vez que quase todos os fotógrafos importantes fixaram seus corpos e câmeras projetados pela luz solar (KRAUSS, 2002).

Segundo a autora, como as marcas das mãos deixadas pelos homens paleolíticos nas cavernas, as máquinas fotográficas portáteis possibilitaram a emergência de uma nova visão, preenchida pelas mãos e uma relação de apreensão do mundo. Visão intimamente ligada à mão do sujeito que está apto a se ver, se olhar, se construir, ao alcance de sua mão e seus olhos, como se por meio do tato pudesse formar um autorretrato de si.

Rancière (2005, p.36), estabelece que o regime estético das artes não tem como objetivo opor o antigo e o moderno, mas dois regimes de historicidade. Não se propõe a uma ruptura artística, mas a uma reinterpretação sobre a arte, o que ela faz e aquilo que a faz. Por isso, o regime estético moderno questiona a visão a respeito daquilo que antes não era considerado arte, propondo-se a uma autonomia e uma revolução, onde cada categoria artística deve afirmar a potência de seu próprio *medium*. Levando à ruína um sistema da representação que estabelecia a dignidade e a hierarquia dos mais diversos gêneros artísticos.

Nesse sentido, a fotografia trouxe de novo não apenas a possibilidade de captar aquilo que foi feito para durar apenas uma fração de segundo, a sombra do autor antes que este se movesse para a criação, mas possibilitou trazer à arte o rosto do homem comum, ‘do qualquer um’. Se antes era necessária uma aptidão artística para se produzir um autorretrato, a vivência e experiência desse encontro, ou mesmo ter um papel social que justificasse a “imortalização” de um rosto em uma obra, a fotografia, abriu as portas não apenas dos homens comuns para as artes, mas das artes para o homem comum.

Ao fixar a vida, a fotografia possibilita a ocupação de uma conjunção de tempo e espaço que parecia destinada a ocupar uma só vez. E, por isso, por muito tempo se considerou que a essência fotográfica se caracterizaria por um modo direto de obter a imagem, gerando um resultado fiel à aparência dos objetos.

Mas para acreditar nisso é preciso se esquecer que frente à câmera, se pausa, se veste e se transforma no “outro”. Quem, com o intuito de registrar a própria sombra por meio da fotografia, não se permitiu construir sua própria imagem, na procura da melhor superfície, da melhor luz, ângulo, lado, fugindo de si e buscando um outro ‘eu’, um que não existe além do desejo narcisista de se encantar pela própria imagem?

Assim, mais do que uma múmia de si, uma reprodução, o autorretrato representa um ato de criação. Mais do que aquilo que se é, a autoimagem mostra aquilo que se pretende, que se finge, que se fantasia e se deseja ser, configurando o encontro entre modelo e fotógrafo, objeto e sujeito, em uma relação de alteridade.

Bergson (1889) afirma que o real é recortado em função das necessidades adaptativas do intelecto. E, portanto, compartilha-se de um movimento criador de um universo aberto, no qual cada pessoa não é início ou fim. Mas que a percepção consciente, cognição e linguagem são orientações para o sustento das necessidades individuais e coletivas, e não para um conhecimento desinteressado, de forma que a

partir da realidade, seleciona-se aquilo com que se tem contato e experiência. Assim, como não a experiência de si não apareceria no processo de criação?

Krauss (2002) cita uma imagem que se repetia em uma fotografia comercial dos anos de 1920-1930, em que o fotógrafo Umbo se retrata em *plongée*. O campo fotográfico dessa imagem, por meio da sombra das mãos e da máquina do fotógrafo sobre seu rosto, coloca uma extensão física de seu corpo e de sua visão.



Figure 2: Umbo Self-Portrait

Assim, o narcisismo acrescenta um paradoxo à reflexão da autoimagem: a condensação de duas instâncias distintas do processo da representação, o objeto e o sujeito, quem vê e quem é visto, quem é fotografado e quem fotografa. Nesse sentido, ressalta-se outro elemento importante sobre nosso desejo pelo autorretrato: a relação que se estabelece com o próprio rosto.

Deleuze e Guattari (1996) definem o conceito de “rostidade” para investigar o complexo processo social, político e ideológico que constitui um rosto. Para eles, o que há em um rosto é uma máquina abstrata, um biopoder internalizado, responsável pela ‘rostificação’ do corpo, das funções e até dos objetos. Esse mecanismo mental percorre toda a história das artes e das representações e é responsável pela estrutura e conexões das redes sociais, generalizando-se nas relações interpessoais, institucionais e no imaginário coletivo. Assim, o rosto passa a ser o território de novas subjetivações e significações.

A busca pela representação do rosto há muito se mostra como uma prática fértil que remonta aos primórdios das representações visuais, e constrói algumas das mais importantes fontes iconográficas e iconológicas da História da Arte, assim como das civilizações. Através do retrato, e consequentemente do autorretratos, artistas de todas as épocas exibiram além de fisionomias, toda a sorte de traços da história, costumes, crenças, poder, sexualidade, religiosidade, realidades e ficções (PEREIRA, 2010, p 1223).

A fotografia, como a iniciadora das artes mecânicas, passou a permitir diferentes pontos de vista e novos territórios reais e ficcionais dos discursos do cotidiano. O conceito de rostidade sugere, de forma complementar, pensar o rosto como uma geografia²⁷ móvel que se modifica conforme as interações sociais vivenciadas. Assim, o rosto não é indiferente e exterior *‘àquele que fala, que pensa ou que sente’* (DELEUZE, GATTARI, 1996, p.29).

A partir do conceito de rostidade, volta-se ao autorretrato de Umbo, no qual a câmera fotográfica é a ferramenta que permite e que compõe a imagem, como se seu rosto fosse uma paisagem desconhecida e reconhecida a partir de uma visão de cima, como a fotografia de um território remoto, na qual se vê imbricada na paisagem a projeção da sombra do avião, a partir do qual a fotografia foi feita. Imagem do encontro, do desconhecido, dos territórios que se mostram e se escondem, e que traz nesse recorte a projeção da máquina e da mão do sujeito que retrata e que é retratado. Mão-câmera e rosto-paisagem desterritorializam-se, em um processo de rostificação que envolve face, corpo, sombra, mão e câmera.

É interessante notar a frequência ao longo da história da fotografia de autorretratos de fotógrafos em que a câmera aparece, talvez seguindo a tradição de pintores que se representavam com suas palhetas. O tamanho e a forma operacional da câmera influenciam decisivamente no resultado das imagens. No autorretrato apresentado pela fotógrafa Kate Matthew, em 1900, seu grande e pesado equipamento apresenta-se como uma poderosa expressão de seu corpo.

²⁷ Pensa-se o termo “geografia” como território interior e mental.



Figure 3: Kate Matthew's Self-Portrait

A câmera e o tecido preto sobre esta, que normalmente escondem o fotógrafo e servem de barreira entre aquele que vê e que é visto, agora se apresentam ao lado de Kate, que encosta sua face e sua mão delicadamente sobre o equipamento, como se este se personificasse em um ser íntimo e familiar, ou mesmo como se o afirmasse como extensão de seu corpo. Repara-se, também, que a lente não está voltada para aquele que olha a imagem, como estaria se esse autorretrato tivesse sido tirado frente a um espelho, ou seja, a imagem não foi feita pela câmera retratada. A autora e seu equipamento teriam pousado frente a outra câmera. Será que aquilo que se vê na mão esquerda de Matthew é o controle que registrou a imagem?

Se, como afirma Bergson (1889), tudo está mudando o tempo todo, o fluxo da vida e do tempo é fundamental para se pensar a vida e a criação. Em nosso narcisismo colecionamos não apenas nossas próprias imagens no tempo, mas pequenas visões de experiências e transformações que ocorrem com nosso corpo e nosso intelecto. Mapeamentos de diferentes fluxos vivenciados pelos nossos rostos e corpos.

E, ao longo da história da fotografia percebe-se não apenas as transformações dos suportes, enquadramentos e técnicas, mas também do sujeito representado e, muito além das aparências, de questões subjetivas que estão sempre em um fluxo contínuo de construções e mudanças.

Para o autor, vive-se simultaneamente de duas formas: no mundo do fluxo, do fluido e do contínuo; e no mundo dos recortes, dos fragmentos e dos instantes. Culminando em um encontro entre o ser e o tempo. Nessa busca pelo conhecimento associamos o empirismo a uma busca pelo absoluto.

Assim, na ilusão fotográfica busca-se a estabilidade do conhecimento sobre nós mesmos. De fato, segundo Deleuze (2006), mesmo onde tudo parece congelado, interrompido no tempo, o movimento se insere na própria repetição como elemento de diferenciação.

A tecnologia digital e o compartilhamento em rede evidencia a experiência de um fluxo contínuo de registro da vida em instantes imagéticos. Como exemplo interessante, pode-se mencionar um das primeiras obras de autorretrato digitais que tiveram grande visualidade na rede: *'Noah Photograph's himself for six years'*²⁸. O projeto, inicialmente chamado *'Everyday'*²⁹, consiste em um vídeo produzido em Nova York pelo fotógrafo Noah Kalina, exibido no *Vimeo* e no *YouTube*, que exhibe sequencialmente centenas de autoimagens produzidas ao longo de seis anos. O primeiro autorretrato da coleção foi feito em janeiro de 2000, quando tinha 19 anos. O vídeo foi visto mais de 25.032.172 vezes³⁰.

O vídeo compilação teve tanto sucesso, que o canal VH1 contratou Kalina para fazer autorretratos semelhantes ao do seu projeto ao lado de celebridades como Paris Hilton, Lance Bass, David Hasselhoff, Jenna Jameson, 'lonlygirl' e 'Weard Al'³¹. Inúmeras pessoas fizeram paródias e vídeos inspirados no do fotógrafo. A mais famosa foi feita pelos criadores de *The Simpson's* no episódio 'Eternal Moonshine of the Simpson Mind', e que também é exibido no YouTube intitulado: 'Homer's life in 2 minutes'³². É interessante ressaltar que o projeto que evidenciou o trabalho e a personalidade de Kalina foi de fotografia amadora, sem nenhuma produção, material ou iluminação profissional.

²⁸ Tradução livre: 'Noah se fotografa por seis anos'.

²⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo>

³⁰ Dados do youtube no dia 11 de setembro de 2013, as 11h30am.

³¹ Informações retiradas do website: [http://en.wikipedia.org/wiki/Everyday_\(video\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Everyday_(video))

³² http://www.youtube.com/watch?v=5_3qlxBQnRY&NR=1&feature=endscreen

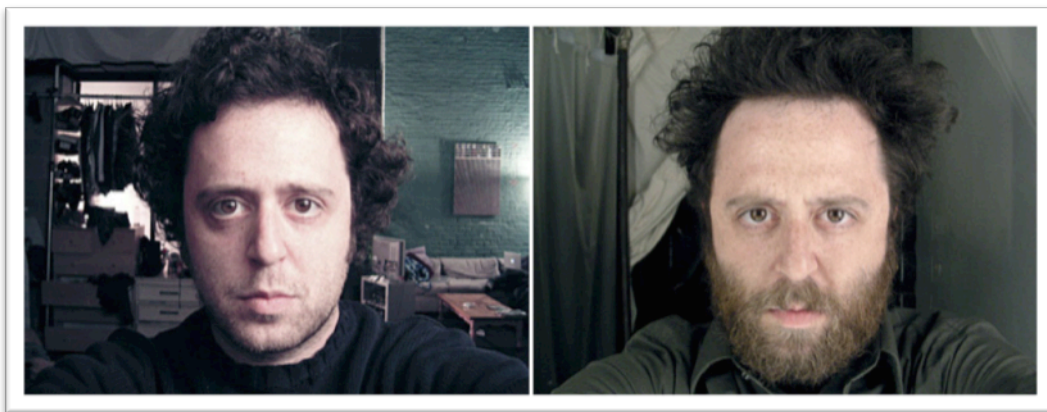


Figure 4: Primeiro autorretrato de Kalina em 2000 e último autorretrato da série 12 anos e 5 meses depois.

Em julho de 2012, Kalina lançou a extensão do projeto, que mostra 12 anos e 5 meses de autorretrato do fotógrafo. Todas as fotos partem do mesmo ângulo de visão: a câmera segurada pelas mãos do fotógrafo em frente ao seu rosto. Imagens que combinam fragmentos de sua vida que se mostram por trás de seu rosto. Repara-se e interpretam-se os cenários, as pessoas que eventualmente aparecem em cena, pequenas diferenças no cabelo e na barba de Kalina. Nas marcas de expressão e nas olheiras que vão surgindo ao longo das imagens. O projeto foi construído por mais de uma década e que serviu como dispositivo que representa simbolicamente o fluxo da vida sobre o rosto de um sujeito, e o rosto de um sujeito sobre o fluxo de sua vida, um mapeamento da autoimagem do fotógrafo ao longo do tempo.

Na *mise-en-scène* de si, o autorretrato ainda nos exige, assim como exigiu do pioneiro Bayard, que prevejamos, por meio de conhecimentos técnicos, as possibilidades que o processo oferece e as condições nas quais o trabalho final deverá resultar. Assim, mais do que marcas do retratado, a fotografia expressa os valores artísticos que nortearam suas escolhas. Em tantas produções do gênero, a aparência daquele que se coloca como aquele que vê, e que é visto, é usada como motivo desencadeador da representação de uma fantasia, tornando a fotografia um documento da existência e da criatividade de um sujeito cuja postura expressa valores subjetivos e estéticos de seu tempo.

É nesse sentido que a fotografia, por meio da simulação, da *mise-en-scène* e da performance do corpo, aproxima-se da prática do teatro e reforça sua potência de instrumento de representação, em uma mediação entre um autor e um espectador.

Por meio da performance e da encenação, os autorretratos são capazes de construir imagens poéticas e lúdicas, pedaços de um quebra-cabeça, que refletem representações identitárias fictícias e ao mesmo tempo imagens e memórias construídas que revelam o mais íntimo das personalidades. Ficção e realidade mutuamente constroem e são construídas por tais experiências fotográficas, imagens que são a representação de um ‘eu’ e a construção de um ‘outro’.

Sendo a fotografia a primeira linguagem propriamente moderna, modeladora e modelada por ela, aprendemos a ver o mundo e a nós mesmos repartidos em unidades manejáveis, corpos separados e delimitados em medidas de espaço e tempo. Desse modo, a fotografia contribuiu para uma maneira de lidar com nossas experiências, mas que separa o fluxo contínuo da vida em instantes. Frente aos autorretratos, mapeamentos narcísicos, o que sabemos sobre o corpo e o espírito daquele que se retrata? Nada, ou não muito, o que nos aparece são imagens.

Mas o que são imagens? O conceito é amplo, pode se referir às mais diversas técnicas de representação e de atos de criação, que pressupõem, ou não, uma materialidade. Entretanto, parece sempre depender da produção de um sujeito ou, no mínimo, do reconhecimento deste. Joly (1996, p.23) nos lembra a definição de imagem por Platão: “*Chamamos de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as derivações do gênero*”.

A reflexão sobre a apropriação e a origem das imagens motivou o conceito do regime ético das imagens, a partir do ponto de vista de que uma arte que é impedida de se individualizar, usada para determinados objetivos ou educação. Assim, para Rancière, as tentativas de deduzir o estatuto ontológico das imagens (tanto da pintura, quanto da fotografia e do cinema) se compreendem como um falso conhecimento, tentativas que “*põem em relação de causa e efeito as propriedades de dois regimes de pensamento que se excluem*” (2005, p.29).

O regime ético das imagens se separa do regime poético das artes, que as identifica no par *poiesis/mimesis*. O princípio mimético, entretanto, não se configura como um princípio normativo de as artes produzirem cópias do real, e sim um princípio pragmático que isola certas artes particulares que executam imitações.

“Tais imitações não se enquadram nem na verificação habitual dos produtos das artes por meio de seu uso, nem na legislação da verdade sobre os discursos e as imagens e nisto consistiria a grande operação efetuada pela elaboração aristotélica da *mimesis*” (RANCIÈRE, 2005, p.30).

Em Platão encontramos a condenação das formas de fazer arte e imagens por meio da *mimesis*³³, e que através da experiência da imitação viveríamos em meio às aparências, àquilo que é enganoso, fantasmas e sombras de um mundo ideal e, portanto, deixando ‘as imagens seduzirem as partes fracas de nossas almas’.

E, por falar em deixarmos nossas ‘almas seduzirem-se pelas aparências’, se pode aqui evocar outro mito, “*A Madrasta e seu Espelho*”, como Rubem Alves (2013) o chamaria, ou “*A Branca de Neve*” como é mais conhecido. Nele, a Madrasta, assim como muitos de nós, em suas longas conversas com o espelho percebe que este é muito mais que um objeto inofensivo, frio e imóvel, já que tem o poder de refletir sobre sua pessoa.

Esse mito também nos remete à relação entre o feminino e os espelhos. Para Botti, a figura feminina aparece repetidamente no decorrer da história da arte se dedicando ao ato de olhar-se em uma superfície refletora, o que confirma a associação do feminino a uma alegoria da vaidade, da sedução e da beleza:

O conceito de beleza parece ser uma categoria ligada socialmente ao gênero feminino, de modo que o objeto espelho aparece enquanto acessório típico da mulher em diversas representações, auxiliando-a a exaltar sua aparência, muitas vezes entendida como parte integrante de sua "feminilidade". O espelho, ao mesmo tempo em que lança a figura feminina sobre si mesma, funciona também como um artifício poderoso para atrair o olhar do outro, o que insinua a mulher enquanto um objeto de contemplação. (2005, p.22)

Ao nos lembrar que no plano metafórico o “espelho” e autorretrato se associam, já que ambos invocam o duplo, a autora elucida que a palavra espelho vem de “especular” (*speculum*), definido pela ação de observar as estrelas por meio de uma superfície refletora. Por sua qualidade de reproduzir e refletir a imagem do que está à sua frente, o espelho é considerado símbolo da verdade, do autoconhecimento e da sabedoria, além

³³ Por meio destas formas de normatividade, Platão define as condições de reconhecimento das imitações como pertencentes a uma arte que deve ser apreciada como boa ou ruim, adequada ou não, representável ou não. Esse regime poético de herança platônica é identificado por Rancière como “belas artes”.

de ter sido visto em diversas culturas como instrumento de iluminação, adivinhação e magia.

Assim, não é de espantar que o primeiro autorretrato de uma mulher a evidencie em um momento frente ao espelho e que essa contemplação tenha como objetivo um ato de sujeição e, ao mesmo tempo, uma obra de arte. Aqui se faz alusão ao primeiro autorretrato feminino. A obra é datada de 1402, no Livro *Las mujeres nobles y famosas* de Boccaccio. Trata-se de uma miniatura na qual vemos Márcia se reproduzindo em um quadro com a ajuda de um espelho de mão.



Figure 5: Autorretrato de Márcia

Segundo a teoria lacaniana, o espelho é o elemento responsável pelas crianças começarem a se ver como um indivíduo, um corpo separado do materno. Assim, esse momento de reconhecimento de individuação é conhecido como a fase do espelho, pois se imagina que elas passam a reconhecer seu próprio reflexo. (WALKER, 2005)

Como já vimos, a fotografia escapa à documentação real do mundo, de sua representação, ou da tradução de um conhecimento preciso; e muito falhamos em aceitá-la como simulacro, sua existência autônoma, e articulações de pontos de vista e buscas por novos mundos. Constituindo-se como um agenciamento entre o desejo de expressão e o desejo de conteúdo.

Vimos também que o mundo antigo considerou a evolução da arte como a conquista da técnica da mimese (imitação literal). A arte como a imitação das aparências do mundo também fez parte da produção e do conhecimento no Renascimento (ao menos em teoria, desde Leonardo a Vasari) e de grande parte da história artística europeia, desde o século XIV até final do século XIX. Entretanto, apesar das descobertas em torno da virada do século feitas por Einstein, Planck, Bohr, e

Freud, entre outros, que desacreditaram a realidade tradicional, questionada até em sua essência conceitual, muitos, ainda hoje, identificam o máximo valor estético com a imitação mais apurada. O verdadeiro realismo requer a identidade literal entre modelo e obra, o que é, evidentemente, impossível. (PRIEGO, SA).

Nesse sentido, Krauss (2002) ressalta que acreditar que tudo que se produz em uma obra seja intencional e desejado, além de ser uma ideia positivista, é uma incongruência sobre o próprio conceito de consciência.

Assim, encarar os autorretratos como índices transparentes da personalidade de um sujeito é ignorar inúmeros fatores que têm impacto na produção e recepção dessas imagens. Talvez, o nosso encanto frente ao autorretrato se deva à evidência da representação e da conjunção impossível da dualidade fotográfica. O “real” como aparenta não pressupõe uma compreensão ideal da essência do conhecimento ou da experiência. A fotografia é a materialização do desejo de a imagem aumentar sua potência de construir metáforas, de captar as sombras do efêmero, daquilo que se desejou tão subitamente, que logo não pode ser mais lembrado até que seja refletido em uma superfície imagética.

Outra metáfora que se acrescenta a esta discussão a respeito do paradoxo enunciativo do autorretrato, e que aqui se sente a necessidade de invocar, é o mito de Narciso, ou o Autoadmirador, aquele que morreu de um amor impossível, a tragédia de se apaixonar por sua própria imagem, em algumas versões do mito sua paixão acontece sem mesmo perceber que tratava-se de si próprio. O mito é invocado por Leone-Battista Albertini, em *Della Pintura*, na perspectiva de que tal reflexão possibilita capturar a pintura na sua “essência” (DUBOIS, 1993).



Figure 6: Narciso (1594-1596), Caravaggio

Na imagem acima, Caravaggio representa Narciso totalmente desterritorializado, retirado do mundo e colocado em um jogo de espelhos ao mirar seu rosto refletido nas águas de uma fonte. Encantado com o impossível encontro de si, não consegue se desviar do desejo refletido de seu olhar, dos mapeamentos infinitos sobre si que seu rosto possibilita. Impressionado com quem ali encontrara, e na tentativa de se impregnar dessa presença de si, se deixa arrebatado pela ilusão da totalidade, ou justamente pelo contrário, por não parar de ver outros rostos de si, resultando na conclusão que a única saída desse labirinto seria se deixar perder na imagem que se formara à sua frente.

Ao se entregar, se deixa naufragar no abraço de braços e boca com o efêmero autorretrato que frente a seus olhos permanecia imóvel e, ao mesmo tempo, ameaçava desvanecer-se e levar consigo o sujeito cativado pelo brilho do reflexo de seu olhar. Nesse momento, Narciso foi apresentado, pela primeira vez, por meio dos traços significantes indexados no seu rosto, à sua própria língua. Ao mesmo tempo, viu em seus olhos a revelação de suas subjetividades, paixões e consciências que ressoavam o seu 'eu' internalizado, preso em suas redundâncias. Talvez, então, o que Narciso encontrou, muito mais do que rostos de si, foi a fuga destes, e, ao invés de preso no brilho de seu olhar, ele o atravessou, encontrando mundos e profundidades inexplorados.

No quadro de Caravaggio, vemos as mãos de Narciso quase entrelaçadas pelas mãos de seu duplo, mas nem por isso menos presas, assim, ele se encontra amarrado, abraçado, ao seu reflexo. O quadro representa a relação indiciária, narcisista, que estabelecemos com o reflexo do nosso olhar no labirinto infinito de observado e observador. O narcisismo deseja o corpo, a intimidade, o olhar, o jogo e fantasia do 'eu'. A imagem de si como ponto de partida e chegada.

Narciso foi enfeitiçado pelo reflexo do espelho, assim como a Madrasta da Branca de Neve, e por esse amor também matou. Matar a si seria a única forma de não se perder da imagem pela qual se apaixonou; afinal, com a morte conseguiu, ao mesmo tempo, se entregar à imagem de sua paixão e, também, impedir o fluxo do tempo, a mutabilidade de si e do ser amado.

Tal reflexão faz pensar que a Madrasta foi um Narciso que pensou que poderia guardar sua paixão, que bastaria se olhar no espelho sempre que quisesse, e que nele encontraria a bela imagem de seus desejos. Ambos buscaram mortalmente uma imagem na qual se viam belos, reflexos pelos quais se apaixonaram.

O amor da Madrasta por si e pelo espelho vem do fato de este lhe dizer que ela era a mais bela; e o amor paradisíaco foi quebrado a partir do momento em que surgiu outra imagem mais bonita, despertando nela uma imagem cruel e feia que estava adormecida. *“Por isto somos mendigos de olhares. Olhos são espelhos. Cada encontro é um pedido: Diz-me espelho meu, existe alguém mais belo do que eu?”* (Alves, 2013, p.21).

Uma questão interessante a ser pensada, tanto sobre o mito de Narciso quanto no conto da *Madrasta e seu Espelho*, é a fascinação destes por suas faces. No rosto, encontramos a identidade visual de alguém, as marcas do tempo, as origens, as feições que deixam escapar indicações sobre quem somos, ou como estamos. Assim, o rosto se mostra como elemento a partir do qual nos diferenciamos socialmente e nos construímos simbolicamente no imaginário do outro. Por meio dele, somos identificados, apresentados e reconhecidos.

Contudo, o rosto nos apresenta uma problemática peculiar: é a parte do corpo que mais nos é escondida, secreta, pois, ao passo que identificamos todos os outros pelos seus rostos, nunca vemos diretamente o nosso. Se encontrar com seu próprio rosto, como aconteceu com Narciso, é deixar de ver a cabeça como uma unidade orgânica com o corpo, mas conectá-la a estratos de significância e subjetividade.

A constituição humana permite apenas a visão direta do próprio corpo a partir dos nossos ombros, do peito aos pés, passando pelos braços. Nossos rostos são escondidos de nós mesmos. Assim, o autorretrato seria impossível sem o auxílio, ou o truque, do espelho. O autorretrato, *close* do rosto, nos permite mergulhar sobre suas cores e seus traços, explorá-lo e construí-lo, fazendo dele uma paisagem.

Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava, o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e de seus traços? (DELEUZE, GATTARI, 1996, p35).

Durante anos, Narciso deve ter tido contato com sua face somente pelo tato. Já que algumas versões do mito ressaltam que Narciso não tinha tido contato com seu reflexo até então. Dessa forma, provavelmente deve ter olhado, algumas vezes, com atenção para sua sombra à procura de algum ângulo de acesso ao mistério que todos podiam ver, menos ele. Até que, um dia, encontrou-o inesperadamente. Deve ter se assustado por conhecer face a face aquilo que lhe parecia proibido, o irônico encontro com aquele que

tinha a obrigação de conhecer durante a vida e cuja face jamais lhe seria revelada: ele próprio.

A Madrasta, por sua vez, conheceu seu próprio rosto por toda a sua vida. Talvez o conhecesse como a um qualquer. Até que, um dia, os anos de inocência se foram e ela percebeu, quem sabe seduzida pelos elogios do espelho que lhe inflaram os olhos, o ego e a vaidade: seu rosto tinha uma beleza única.

Era a mais bela de todas. Todos admiravam sua beleza e, por meio da admiração do olhar alheio, representado pelo espelho, ela se admirava. A Madrasta reconhecia seu valor somente quanto este era reconhecido pelo outro e, no dia em que perdeu a admiração máxima do olhar que só refletia a sua face, ela se perdeu de si. Provavelmente nunca se teve, seu conhecimento estava limitado à superfície, à máscara, à maquiagem, nunca conheceu nada de si além de seu próprio rosto. Ao perder a admiração do outro se entregou ao seu lado mais feio, assim, a face mais bela é substituída por outra de uma velha bruxa.

Segundo Priego (SA), não há nada mais enganoso do que depositar confiança na fidelidade da imagem objetiva do espelho, que tantas vezes foi considerada mágica. O espelho nos devolve uma imagem que é metade do tamanho do corpo que reflete, além disso, em seu reflexo, somos apresentados invertidos da esquerda para a direita. Como o corpo não é absolutamente simétrico, a figura que apreciamos é, na verdade, contrária da que apresentamos aos olhos dos outros.

Como exemplo, o autor menciona o autorretrato “*Van Gogh de orelha cortada*” (coleção Couttaued, Londres), no qual a orelha decapitada e vendada é a da direita, quando, na verdade, a que ele cortou foi a da esquerda, o que é natural em uma pessoa destra. Outro exemplo é o “*Autorretrato de Cavalete*”, no qual o mesmo pintor retratou as palhetas e os pincéis na mão esquerda.



Figure 7: Van Gogh de orelha cortada

O engano do espelho é tão forte que, mesmo conhecendo seus truques e defeitos, ainda nos deixamos afetar por ele: quando vemos nosso reflexo, nos vemos como “outro”. Da mesma forma, o autorretrato fotográfico permite uma versão previamente interpretada que varia a cada ‘*clic*’. Assim, nunca vemos nossa própria imagem, a não ser por meio de substitutos fantasmagóricos, de forma que, para o autor, frente a todos os recursos enganosos, triunfam o conhecimento interior e o valor da memória.

Sob o impulso dessa reflexão, lembra-se outra tendência marcante dos autorretratos: a fixação da imagem de si refletida no próprio ato de contemplação do olhar, aquilo que quem vê jamais veria sem recursos: o seu olhar ao contemplar seu reflexo, o momento em que sujeito e objeto, matéria e representação, referente e índice se encontram e se totalizam em uma única imagem. A imagem refletida que *vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero* (PLATÃO apud JOLY, 1996).

Na busca por imagens que reflitam sobre nosso próprio ato de olhar nossos corpos, registramos autorretratos que configuram o instante em que o nosso olhar encontra seu retorno.

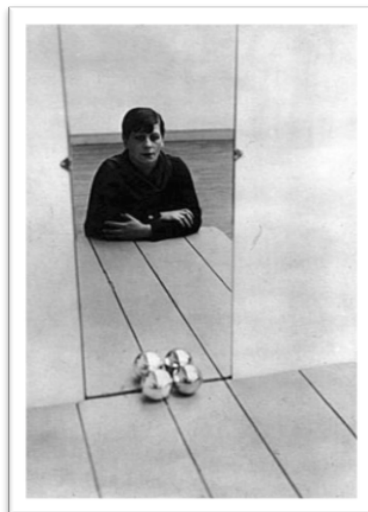


Figure 8: Florence Henri's Self-Portrait

“Quem Florence Henri olha? Suponhamos que a nós, mas na realidade ela olhava a si mesma no espelho, ainda que a intenção seja a de comunicar-se através dele conosco, seus contempladores desconhecidos.” (KRAUSS, 2002, p.108)

A autora, em sua análise sobre a imagem acima, ressalta o recurso do enquadramento gerado pelo espelho do autorretrato de Florence Henri. O espelho define a fotografada e emoldura uma imagem dentro da imagem, ao fabricá-la e capturá-la. Mas, ao contrário de um conjunto contido em outro, o espelho nos indica um duplo invertido do que está à sua frente, jogo entre superfície e volume, denunciando o autor, o fotógrafo, o Narciso.

O espelho reflete o índice daquilo que Narciso buscava sobre si, um saber, um conhecer, um segredo, uma beleza escondida, algo sempre presente e nunca visto ou visualizado. O espelho oferece essa porta para dentro ao tornar o exterior visível, algo contido na profundidade, mas que a imagem rasa do espelho nos oferece a entrada. A imagem desejada é finalmente alcançada e, na entrega ao prazer dessa conquista, Narciso se deixa engolir.

Para Rubem Alves (2013), o princípio do espelho está conectado com a origem do homem; se Deus criou homem e mulher à sua imagem e semelhança, nós representamos reflexos onde Deus poderia se ver.

A imagem fotográfica como simulacro, agenciamento, implica em deixar de ser um referente do mundo, ou do sujeito, e mesmo o espelho narcisista implica em tradução e interpretação.

Talvez, Narciso tenha se deixado afogar ou definhar à beira do rio, por ter sido incapaz de se desvencilhar do jogo de simulacros e representações de uma imagem devir-Narciso refletida pela superfície da água. Não poderia abandonar aquele ponto de vista sem compreendê-lo.

Entretanto, o que ali surgiu foi a conjuntura entre o falso e o verdadeiro, o dado e o escondido; reflexo que deveria remontar a um conteúdo específico, um decalque, mas que simplesmente discursava em aberto e que ao menor movimento de seus olhos se modificava; a ironia do devir que desde Bayard presenciamos em tantos autorretratos. Assim, Narciso se entrega ao não entendimento, ao não conclusivo, ao não fechamento de reflexão.

Jorge Luis Borges (1972) nos lembra do medo de encontrarmos guardado em cada labirinto um segredo, o espelho, reverso daquilo que não queremos ver. Labirinto de reflexos infinitos criado por duas imagens opostas.

Em busca do fascínio pela autoimagem refletida, somos tentados a compartilhar autorretratos na Internet. No *Flickr*, site de armazenamento e compartilhamento de imagens que será analisado de forma aprofundada mais adiante, temos 64 grupos de produção de autorretratos refletidos no espelho. O grupo “*Self-Portrait With Camera [Reflected Self-Portraits Only]*”³⁴ é o com maior número de membros. Nele 12.104 pessoas compartilham o desejo por imagens semelhantes à de Henri Florence e de Narciso.

³⁴ <http://www.flickr.com/groups/ego-trippers/pool>

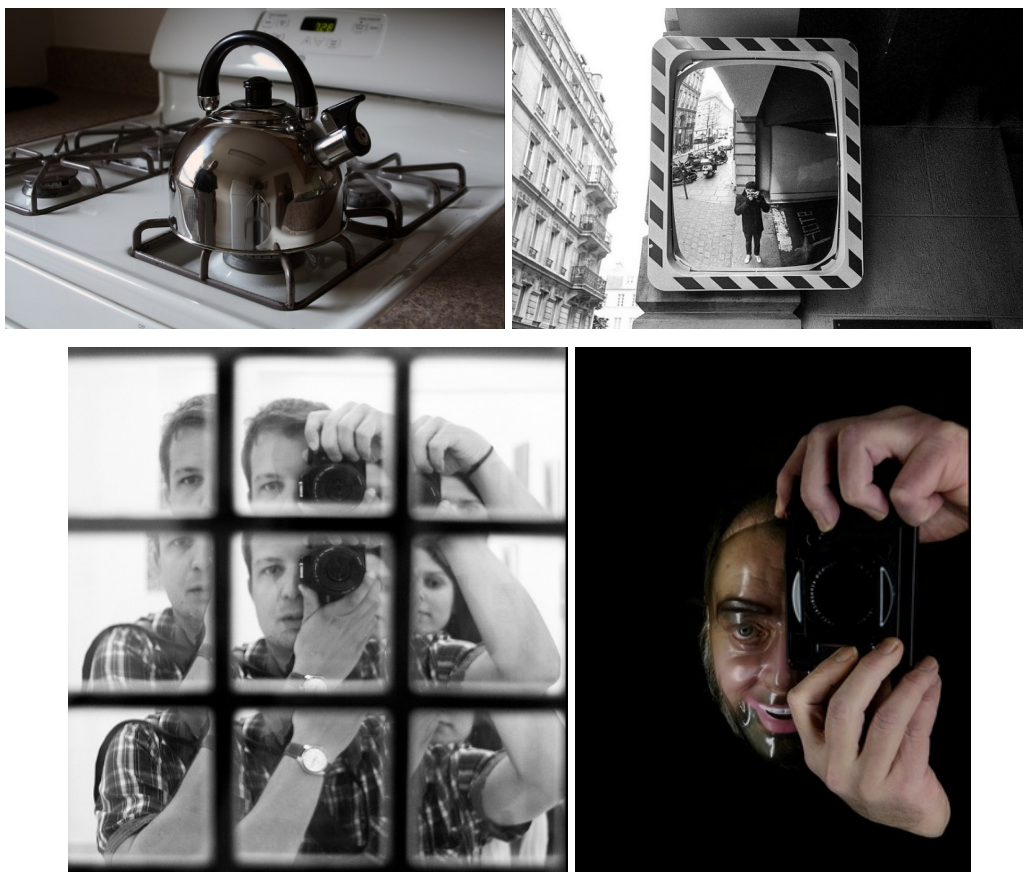


Figure 9: Exemplos de Reflected Self-Portraits Only

Outro projeto interessante e que se pode aqui mencionar é ‘*The Mirror Project: adventures in reflective surfaces*’³⁵. Este é um dos projetos fotográficos na rede mais conhecido, e se trata de uma coleção coletiva de autorretratos em espelhos ou em outras superfícies espelhadas. A coordenadora do projeto, Heather Champs³⁶, começou a postar na Internet suas autoimagens reflexivas em 1999, chamando-o inicialmente ‘*Friends of Jezebel’s Mirror*’. Até o momento estima-se que cerca de nove mil pessoas ao redor do mundo contribuíram com o projeto e hoje ele conta com cerca de 34 mil imagens, evidenciando a fascinação que temos por esse tipo de fotografia e a crescente necessidade e popularidade de projetos narcisistas que expõem nossos rostos e subjetividades em um espaço semipúblico.

Segundo Walker (2005), Heather enfatiza que há algo que nos atrai a esse tipo de imagens. Para ela, autorretratos possibilitam capturar nossas imagens diferentemente de outros retratos, mostrando-nos como nos vemos. Para fundamentar seu discurso,

³⁵ <http://www.mirrorproject.com/>

³⁶ Heather é descrita em seu website (<http://www.hchamp.com>) como alguém que nunca sai de casa sem sua câmera. A autora do projeto esteve à frente da direção da comunidade do *Flickr* entre os anos 2005 e 2010.

comenta que, em autorretratos, ao se ter um controle completo da representação, existe uma menor necessidade de se colocar um sorriso no rosto do que em outras categorias de retratos.



Figure 10: Fotografia de Aaron Weiss, Nova York, em julho de 2004, que compõe “The Mirror Project” com a legenda: ‘*Reflection of a dangerous mind*’

As imagens expostas no projeto de Heather nos mostram mais do que a vontade de sujeitos comuns em apresentar uma imagem sobre eles, mas um processo de criar versões de si. Vivemos em um mundo de imagens e, ainda assim, as que mais nos encantam são as imagens de nós mesmos. Procuramos e guardamos fragmentos de nós refletidos nos objetos do nosso cotidiano, andamos pela rua e frente a uma poça d’água não resistimos à tentação de Narciso de parar e contemplar nosso reflexo, nem que seja por apenas um instante.

Dubois (1993) faz referência a outro mito clássico que pode nos ajudar a pensar o fotográfico e que também remete à questão das origens da representação: o mito da Medusa. O nome Medusa representa a sabedoria feminina soberana. O mito surgiu no século VII a.C., e conta a história de uma Deusa-Serpente das Amazonas cujo rosto era coberto e quem ousasse levantar seu véu corria o risco de morrer.

Ao ser adaptado para a cultura grega, o mito teve acrescentado o fato de Medusa ser uma jovem muito bonita, mas ao ousar competir com a beleza de Atenas foi transformada em Górgona. Há outra variante do mito, segundo a qual Medusa foi punida por Atenas por ter sido violada por Poseidon ao ter entrado sem permissão em seu templo. De vítima foi transformada em monstro. (VAN, Alicia Le, 1997, apud BOTTI, 2005).

Assim, depois da transformação, aquele que olhasse para o rosto da Medusa era instantaneamente petrificado. Vida, mobilidade e duração eram transformadas em um objeto representacional no preciso momento do olhar de um espectador desavisado. O mito também nos conta que Medusa acaba petrificando a si própria ao ver seu rosto refletido no escudo de um oponente, Perseu. Dessa forma, a Górgona aprisiona a si própria frente ao seu olhar refletido, em um autorretrato mortífero. Ao virar uma estátua imprimiu sua própria imagem no escudo de Perseu, transformando-o em um poderoso instrumento de guerra, já que este adquiriu o poder de petrificar qualquer um que mirasse a imagem impressa de Medusa.

É nesse sentido que Dubois (1993) relaciona o mito de Medusa ao ato petrificador da fotografia, o ato fotográfico como morte daquilo que estava vivo, e vida daquele que estava morto; congelamento do instante, e, ao mesmo tempo, a duplicação do real. Assim, a fotografia consolidou-se como uma luta contra a morte, representando o desejo impossível da sobrevivência eterna. Mesmo petrificada, morta, o poder de Medusa continuaria a existir devido à perpetuação de sua imagem cravada no escudo. Nesse sentido, o autor ressalta que muitos cederam à tentação de levar a sua imagem à posteridade.

No latim, um dos significados da raiz *imago* designa as máscaras mortuárias usadas nos funerais na Roma Antiga. Segundo Joly (1996), essa acepção pode se referir ao espectro ou à alma daquele cuja presença se finaliza, mas também faz referência a toda a história da arte e dos ritos funerários.

Capítulo II: A intimidade exposta na rede

“O Auto-Retrato”

No retrato que me faço - traço a traço - às vezes me pinto nuvem, às vezes me pinto árvore...
às vezes me pinto coisas de que nem há mais lembrança... ou coisas que não existem mas que um dia existirão...
e, desta lida, em que busco - pouco a pouco - minha eterna semelhança,
no final, que restará? Um desenho de criança... Terminado por um louco!
Mário Quintana

2.1 Fotografia amadora e a estética do efêmero

Roland Barthes (1997) descreveu a fotografia como um acontecimento que dividiu nossa história e gerou uma espécie de consciência a qual acarretou uma revolução antropológica verdadeiramente precedentes. Refletir sobre um acontecimento que gera tal quebra epistemológica é, obviamente, uma tarefa crucial, mesmo que difícil. Batchen (2008) nos desafia a apresentar a história dessa ‘consciência’, de como interpretar tal ‘revolução antropológica’ ou de como escrever sobre algo que escapa às definições e limites discerníveis:

“Como inventamos uma voz (ou vozes) para essa história que nos fala dos efeitos emocionais da fotografia assim como das suas características físicas e formais e ramificações econômicas e políticas? Como podemos falar de e a partir de uma posição local e ainda assim alcançar uma reflexão global da fotografia e suas múltiplas e diferentes expressões culturais? Essas questões constituem coletivamente o problema que agora nos encara; a necessidade de uma transformação sistemática da forma como a história da fotografia é representada de um modo que pode, pela primeira vez, engajar-se com a fotografia com todos os seus muitos aspectos e manifestações.” (BATCHEN, 2008, p.126)³⁷

³⁷ Tradução livre das autoras: “How do you invent a voice (or voices) for this history that can speak to photography’s emotional effects as well as its physical and formal characteristics and economic and political ramifications? How can you speak of and from a local position and yet encompass photography’s global reach and its multiple expressions of cultural difference? These questions collectively constitute the problem that now faces us; the need for a systemic transformation of the way the history of photography is represented such that this history can, for the first time, engage with photography in all of its many aspects and manifestations” (BATCHEN, 2008, p.126).

Entretanto, a transformação na forma de pensar a fotografia, que se iniciou por publicações interdisciplinares, toma como certo que a fotografia é predominantemente uma prática vernacular e sempre foi uma experiência global. Assim, em outras palavras, o foco sobre a relação da fotografia vernacular é com a experiência cotidiana.

Apesar de os valores estarem em constantes transformações, do surgimento da fotografia até hoje, permanece a necessidade de confirmar, por meio da imagem, a identidade, a memória e os momentos vividos. As relações industriais, além de terem acarretado a morte da aura artística e de terem legitimado o retrato como o último recanto da contemplação, fortaleceram também o atrelamento da fotografia com a prática familiar e, portanto, com a vida cotidiana. (BUENO, 2007).

No início de 1870, ocorreram duas inovações independentes e relacionadas, ambas cruciais para o surgimento do instantâneo fotográfico. A primeira refere-se à chapa seca à base de gelatina, extremamente sensível. A emulsão gelatinosa permitia um grande avanço: ser aplicada em um suporte flexível. Assim, os filmes de rolo substituíram as chapas de vidro. Com isso, a fotografia tornou-se acessível e simples a milhões de amadores, possibilitando a fotografia instantânea. Em 1888, George Eastman, fundador da Kodak, colocou nas mãos dos consumidores a primeira máquina fotográfica de funcionamento simples. Transformou desse modo o que até então tinha sido um processo árduo e complicado, em algo simples e acessível para um número muito maior de pessoas.

Segundo Patricia Zimmerman (1995), a partir do advento das câmeras Kodak a fotografia amadora se tornou não apenas uma atividade de lazer ou consumo popular, mas também uma prática social e artística organizada, a qual tinha como valores sua espontaneidade, a autenticidade, o natural e o emocional. Assim, conclui-se que nesse período surgiram dois tipos de amadores: aqueles que fotografavam por diversão ou com o objetivo de recordarem eventos especiais, e os "amadores sérios", que se consideravam compromissados com o fazer da arte. Com a chegada das câmeras Brownie da Kodak no mercado por um dólar americano, a prática chegou ao ápice de sua popularização. Assim, a fotografia amadora passou a ser definida como uma prática que poderia ser facilmente integrada nas atividades de lazer da vida diária, além de poder ser usada para expressar impulsos artísticos individuais (MURRAY, 2008).

Para a autora, mais do que qualquer outra coisa, os instantâneos passaram a capturar os momentos especiais da vida doméstica. E, com a massificação das câmeras surgiram divisões mais fortes entre aqueles que se levavam a sério como artistas e

aqueles que viam a fotografia de forma mais funcional. Nos anos de 1960 e 1970, a estética do instantâneo familiar entra para o mundo da arte fotográfica, como uma forma de apontar o complicado relacionamento desse meio de comunicação com a realidade e a construção da família e da vida privada. Nesse sentido, o uso de câmeras digitais representa para a prática amadora uma mudança ainda maior.

Em 2004, após quatro anos de mercado, as câmeras digitais começaram a ser vendidas por preços mais acessíveis, ainda assim, o número de pessoas que usava câmeras de filme era quase o dobro das que já haviam aderido ao digital. Entretanto, a produção de imagens digitais já alcançava a soma de 28 milhões, representando 6 bilhões a mais do que as imagens analógicas produzidas na época (HARMON, 2005, apud MURRAY, 2008).

Nesse sentido, podemos fazer um percurso histórico no qual a imagem, assim como a ferramenta fotográfica, se torna sucessivamente mais leve e efêmera. As primeiras fotos eram molduradas como quadros, grandes e pesados. Depois surgiram os álbuns com placas de metal. Com o tempo, o metal foi substituído por papelão, por papel e, posteriormente, por plástico. Surgiram as projeções, o escaneamento e a digitalização da imagem. Daí seguiu-se rápido para o armazenamento em CDs, *pen-drives*, memória interna, externa e na própria *Web*. As máquinas fotográficas foram diminuindo ao ponto de hoje serem um aplicativo em nossos telefones celulares.

Assim, a tecnologia digital trouxe novos preceitos do uso fotográfico (pessoas passaram a se adaptar às novas formas de uso de câmeras digitais, à sua forma de armazenamento e circulação de imagens), além da renovação de algumas reflexões teóricas que sempre acompanharam a história da fotografia. Essa mudança de paradigma passou a exigir de teóricos algumas revisitações, agora com novo olhar, de alguns aspectos e gêneros da fotografia.

Um dos temas que veio à tona com a fotografia digital foi a prática dos instantâneos familiares e amadores. Em uma entrevista intitulada "*Geoffrey Batchen acha que seu álbum de família devia ser público*", concedida a Katheen Gomes em Lisboa, o entrevistado fala que a importância histórica das fotografias de família recai sobre o fato de essas condensarem os valores mais preciosos de determinada sociedade, como noções de identidade, relações sociais e elos emocionais com pessoas e lugares. Batchen ressalta, entretanto, que um aspecto importante do problema de tal estudo se refere ao conhecimento de que, a todo o momento, um número infindável de instantâneos está

sendo produzido. O entrevistado reconhece, também, a dificuldade e o desafio em encontrar uma forma de falar dessas imagens, comuns, monótonas, banais e repetitivas.

Dessa forma, para Batchen (2008), em um arquivo que conte a história da fotografia no mundo, estudiosos e historiadores terão de aprender a lidar com as relações sociais, os fatores econômicos, políticos e, ao mesmo tempo, com a carga emocional de tais imagens. Afinal, são essas fotos banais que verdadeiramente nos emocionam, fazem parte da nossa construção visual do cotidiano e que contam nossas histórias mais íntimas.

Pergunte a si próprio quantas vezes viu alguém chorar por causa de uma fotografia de Alfred Stieglitz. As fotografias de Stieglitz fazem outras coisas, propõem leituras metafísicas sobre a natureza da vida e do mundo moderno, por exemplo. Coisa que os instantâneos não fazem. Eles tendem a ser conformistas, perpetuando pontos de vista bastante conservadores sobre a família, sobre as relações entre homens e mulheres... Mas é por essa razão que os instantâneos têm muito a dizer, sobretudo agora que são uma coisa do passado. (GOMES, 2008, p.9).

É importante ter em mente que os álbuns se tornaram mais acessíveis em um mundo que vivencia o compartilhamento de dados e afetos pelo digital na forma de comunidades virtuais. Além do fato de que esses espaços são delimitadores das construções de identidade e memória na contemporaneidade. Já que ver é o ato dinâmico de perceber o mundo atribuindo significados e valores a esse, a fotografia – considerada como a gramática do ver e do ser visto – torna-se a linguagem primordial para se viver socialmente, representando não apenas uma construção de memória, mas uma autoconstrução social.

Murray (2008) aponta para uma fotografia viva, imediata e transitória, ao argumentar que o uso social da fotografia, como apresentada por comunidades virtuais como *Flickr*, por exemplo, sinaliza uma mudança na forma de nos relacionarmos com a imagem cotidiana, ao se tornar menos sobre os momentos raros e especiais da vida doméstica e mais sobre o imediato, o fluxo e o comum. Além disso, a autora acredita que presenciamos um momento em que a distância que sempre existiu entre profissionais e amadores parece diminuir, já que os instantâneos do cotidiano se tornaram um assunto que qualquer pessoa se sente à vontade para discutir com relativa autoridade.

Ao fazer essa afirmação, Murray deixa claro que não vai entrar na questão sobre se essas novas práticas são mais emancipatórias, progressivas, ou participativas, mas, ao invés disso, que elas nos indicam uma mudança definitiva na nossa relação temporal

com a imagem cotidiana e, assim, nos ajudam a alterar a forma pela qual construímos nossas narrativas pessoais e sobre o mundo que nos cerca.

Portanto, podemos dizer que o virtual não é apenas espaço para exposição e compartilhamento das imagens usadas para uma autoconstrução; ele possibilita uma via de mão dupla entre processos criativos e interativos, de mútua influência entre produtor/expositor e receptor; ou seja, um processo contínuo e aberto, cujo resultado só pode ser de identidades complexas.

Além disso, a realidade virtual e seu ritmo alucinante passam a influir decisivamente nas nossas subjetividades e nos nossos repertórios de imagem. Para Sibila (2003), com a cibercultura é instaurada uma situação na qual cada indivíduo está trespassado por várias subjetividades que se cruzam. A autora nos fala de “*upgrades* subjetivos”, isto é, modelos identitários efêmeros, ou subjetividades e identidades consumidas e descartadas rapidamente.

2.2 O Show do Eu e a Sociedade do Espetáculo

“Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras e de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.” Ítalo Calvino

A imagem de um “eu” universal, estável, unificado, totalizado, individualizado e interiorizado, que durante tanto tempo animou nossas filosofias e éticas, foi desacreditada e varrida pela mudança cultural, como vimos no capítulo anterior³⁸. Juntamente com a “morte do sujeito” também foi previsto o fim das narrativas e dos relatos autobiográficos, em especial as diversas formas do diário íntimo, sem que ninguém previsse seu repentino ressurgimento com o ciberespaço e os dispositivos digitais.

Assim, curiosamente, a mítica singularidade do ‘eu’ parece conservar a sua força em meio a uma cultura do individualismo nutrida por um mercado e por uma socialização espetacular do cotidiano. Estilos de vida e certas práticas parecem indicar que os indivíduos, mais do que nunca, estão ligados a características que os definem como um ‘eu’. (ROSE, 2001)

³⁸ Essa imagem, segundo Rose (2001), sempre foi imaginária, pois “*os humanos nunca existiram*” de forma coerente e unificada e uma ontologia humana é necessariamente fragmentada.

Para o autor, a ideia desse ‘eu’ estável e totalizado entrou em uma crise que pode ser irreversível. Mais do que inúmeros obituários da imagem desse ser, é a sensação que esses *‘humanos nunca existiram, nunca puderam existir, nessa forma coerente e unificada - a ontologia humana é necessariamente a ontologia de uma criatura despedaçada no seu próprio núcleo’* e essa imagem presente *‘em uma zona limitada de tempo-espaço’* foi definitivamente *‘varrida pela mudança cultural’* (ROSE, 2001, p.139).

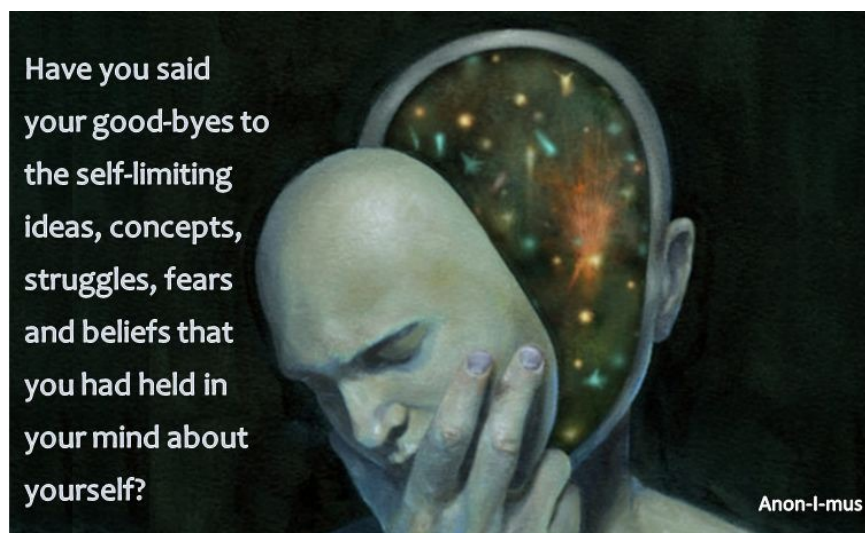


Figure 11: Anon-I-mus Self-limiting Masks

É muito interessante perceber como esses conceitos sobre si passam a ser discutidos por alguns sujeitos pelo ciberespaço por meio suas suas próprias imagens ou por meio da ausência dessas. No perfil cuja imagem acima foi criada e compartilhada permite uma série de reflexões e questionamentos: *“Você já deu adeus às suas ideias, conceitos, lutas, medos e crenças que o limitavam no seu pensamento sobre você mesmo?”*.

O autor desse *blog* é alguém que se identifica como *“Anon- I- mus”*³⁹, algo que poderia ser traduzido como *“Anônimo-eu-devo”*. Anônimo: sem nome ou sem assinatura. Como se questionasse o porquê de se usar um nome, a primeira máscara que nos é dada socialmente. O anonimato, nesse caso, parece sintoma de duas consciências: a da liberdade de expressão do sem nome no universo cibernético e a consciência e a proliferação dessa sobre quem se é, quando se recusa a ver-se como alguém que pode ser compreendido, narrável e conceituável.

³⁹ <http://anon-i-mus.tumblr.com>

Em 3 de março de 2014, um dos seguidores do perfil de “Anon- I- mus” o perguntou sobre como ele alcançou o esclarecimento sobre si e se ele poderia narrar como isso se deu. Vejamos sua resposta⁴⁰:

Oi meu amigo, para responder sua questão. E honestamente posso dizer que quando conscientemente derrubei minha necessidade por uma história pessoal, parei de me agarrar a um senso separado de “autoidentidade pessoal”. Em outras palavras, ao me tornar um “ninguém” (em um sentido espiritual), um ser totalmente vazio, sem nome, sem tempo e forma. Sem mais precisar me segurar na identidade de marcas e ou coisas que separam-nos e dividem-nos... como um democrata ou um republicano, meu emprego, dogmas religiosos, ideologias, papéis sociais, crenças ocidentais ou orientais, tradições, culturas, passado étnico e assim por diante. Simplesmente aproveitar a liberdade de simplesmente SER (a liberdade do amor), e não me tornar aquilo que fui moldado a ser pelo meu ambiente (sistema). Ao abandonar tudo que eu não era, um vasto espaço de calma, paz, presença e silêncio floresceu. Percebi que esse despertar transcende um tempo e um espaço linear [...] Estamos aqui para expandir, expressar, experienciar e experimentar a nós mesmos como uma fonte de consciência; para contemplar ideias, redescobrir nossos objetivos mais profundos, entender nossas criações e nossas expressões infinitas de amor. [...] ⁴¹

Segundo Rose (2001, p.14), no lugar desse ‘eu’ limitado proliferam novas imagens subjetivas que são ‘socialmente construídas, dialógicas, corporificadas, espacializadas, descentradas, múltiplas e nômades’, resultado de ‘práticas episódicas de auto-exposição em locais e épocas particulares’

Paralelamente a isso Paula Sibila (2008, p.09), em sua reflexão sobre a exposição da intimidade e do privado na Internet, afirma que o ciberespaço parece estimular a hipertrofia dos egos, ao premiar “o desejo de ‘ser diferente’ e original, por outro lado, vemos o “súbito resgate do pequeno e do ordinário, do cotidiano” e do interesse midiático pelas pessoas comuns, fazendo com que tenha chegado “a hora dos amadores”.

O “*súbito resgate do pequeno e do ordinário*” parece nos remeter à renovação da tradição das obras íntimas e privadas da Europa dos séculos XVII, XVIII e XIX (e por isso um conceito e uma separação cultural e historicamente datados), que acreditava-se em decadência e extinção; e, portanto, vemos certas características daquele ‘eu’ que acreditávamos morto, ressurgir agora no território virtual. Seria possível que, apesar dos argumentos, acabamos nos tornando ‘sujeitos psicológicos’?

⁴⁰ <http://anon-i-mus.tumblr.com/post/85666798630/do-you-recall-the-circumstances-of-your-awakening-if>

⁴¹ tradução livre das autoras.

Por outro lado o novo fôlego que *'as escritas de si'*(p.04) parecem adquirir com o digital pode ser lido como uma evidência de que tais práticas sempre se fundamentaram em auto-reflexões que sondam a *'natureza fragmentária e contingente da condição humana, plasmada na particularidade de cada experiência individual'*(p.04), onde *'o eu é um outro'*(p.04), como afirma a famosa frase de Rimbaud (SIBILA,1993).

Assim, acredita-se que os diversos gêneros de obras íntimas surgidas no seio moderno nos remetem à aprendizagem e ao modelamento de subjetividades por meio de *'uma hermenêutica incessante de si'*(p.04), a partir do caos e da experiência fragmentária da vida, na qual criamos e instantaneamente narramos nossos *'eus'*⁴². Essas atividades criativas parecem apontar para a linguagem como *'o berço do sujeito'* (p.04), o qual somente por meio desta se constitui e interage. (SIBILA, 1993)

Nesse sentido, alguns teóricos⁴³ acreditam que literalmente o conceito de *'eu'* tem sua emergência na linguagem a partir de uma perspectiva social ou individual, uma vez que esta é usada por nós para dar conta de eventos de nossas vidas, para construir identidades e histórias particulares; a subjetividade se apresenta como um conceito emergente da linguagem tornando possível àquele que narra estabelecer a si próprio como um sujeito.

Entretanto, para Deleuze e Guattari (2007) essa ênfase nas propriedades subjetivantes da linguagem se apresenta insuficiente. A subjetivação poderia ser uma operação puramente linguística ou gramatical; mas emergente de um *"regime de signos"* preso a um agenciamento ou a uma organização de poder (DELEUZE, GUATTARI, 2007, p. 85-86). Nessa perspectiva, refere-se, não à linguagem e às suas propriedades e *"práticas discursivas"* (p.98), mas a um *"agenciamento de enunciação"* (p.98).

Nesse sentido, as máquinas fotográficas produzem imagens que se diferem, obviamente, das produções de pessoas. Não se trata de pessoas que emergem da

⁴² “Embora seja difícil arriscar definições precisas, contudo, até hoje persiste a diferenciação entre as narrativas de ficção e aquelas que se apóiam na garantia de uma existência ‘real’, inscrevendo tais práticas em outro regime de verdade e suscitando de um horizonte de expectativas diferenciado, apesar da sofisticação das artimanhas retóricas acumuladas, apesar dos séculos de treinamento dos leitores, e apesar dos abalos sofridos pela crença numa identidade fixa e estável. A definição mais usual pertence ao crítico francês Philippe Lejeune, que propôs a noção de ‘pacto autobiográfico’ para diferenciar tais gêneros, desconsiderando as eventuais características próprias desse tipo de textos (em virtude das coincidências formais com o romance autobiográfico e com outros escritos de ficção, por exemplo) para localizar a sua especificidade em um contrato de leitura peculiar, que presume a crença - por parte do leitor - na identidade coincidente do autor e do protagonista do texto” (SIBILA 1993, p. 04).

⁴³ SHOTTER & GERGEN, 1989

narração visual fotográfica, mas podemos por meio dessas examinar o agenciamento das relações que se estabelecem entre a máquina, aquele que vê e quem é visto, caso ainda mais complexo quando nos referimos ao autorretrato.

Para Deleuze e Guattari (1995) somos muito mais múltiplos, transientes, não subjetivados e fragmentados do que por vezes lembramos ser. A subjetivação é, portanto, o efeito de composição e recomposição de relações, forças e práticas que nos transformam em sujeitos políticos.

Somos, portanto, movidos por um princípio de multiplicidade, que deve ser compreendido como um substantivo sem *‘nenhuma relação com o uno ou como sujeito ou como objeto’* (DELEUZE, GATTARI, 1995, p15). Multiplicidades rizomáticas que denunciam nossa inexistência como unidade, composta de determinações que transfiguram o conjunto ao mudar a cada nova conexão. *“Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida (independentemente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independentemente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode conseguí-la”* (DELEUZE, GATTARI, 1997, p. 49).

Assim, mais do que refletirmos sobre quem somos, podemos formular nossas questões a respeito daquilo que fazemos⁴⁴ e, assim, investigar a formação de nossas "práticas de subjetivação", por meio das quais nos relacionamos com nós mesmos e nos tornamos capazes de nos compreendermos e narrarmos sobre nós, e de que forma o autorretrato se contextualiza em tais narrativas.

Nesse sentido, não se trata do que um autorretrato, ou uma sentença, quer dizer, mas como ele funciona, quais suas conexões, *“em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua [multiplicidade]”* (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 12). O que fazem os autorretratos em rede, quais pensamentos eles colocam em conexão, quais desejos e afetos eles despertam ou remetem, que existências nos capacitam a imaginar, criar, fantasiar. Assim, o autorretrato em rede parece se inserir nas autonarrativas de caráter dialógico, social e interacional, mais do que individual.

As biografias psicológicas são construídas por produtos de “máquinas de lembrar” que criam uma corrente de afetos, emoções, intelectos e desejos por meio da repetição de um ritual de narrativas que passam a habitar nossas memórias. Assim, quando

⁴⁴ Assim, devemos formular nossas questões em termos do que podemos fazer e não do que somos. Buscamos as linhas de formação de uma série de “práticas de subjetivação” por meio das quais nos relacionamos conosco mesmos, nos compreendemos, falamos sobre nós mesmos, nos julgamos e nos colocamos em ação (ROSE, 2001).

montamos e repassamos nossos álbuns de fotografia, contamos nossas histórias de família, de amor, construímos nossos perfis sociais na Internet, criamos um dossiê, acumulamos imagens, estórias, relações e objetos que vinculam um sentido que passa a nos permear.

No entanto, narrar nossas conquistas diárias e situações críticas do cotidiano não é um fenômeno novo. Olhar para a história das fotografias vernaculares e ‘das escritas de si’ é perceber a necessidade humana de acessar sua história por meio de sua voz, seus olhos e por meio de imagens de si que ativam suas lembranças e memórias.

Nesse contexto, o *Facebook* é uma das plataformas de rede de atividade social orientada para a demonstração pública das conexões que fazemos (Boyd & Ellison, 2007; Donath e Boyd, 2004; Papacharissi, 2002a & b; 2009). A apresentação na rede de elementos que nos permeiam é caracterizada por elementos performativos, por meio do uso de uma variedade das ferramentas e estratégias que apresentam nossos gostos, desgostos, afiliações e personalidades, como a exibição de páginas que curtimos, nossas listas de interesses, músicas, filmes e livros favoritos (MENDELSON, 2010).

Então, em resposta à pergunta se voltamos a nos apresentar como ‘sujeitos psicológicos’, podemos dizer que nosso caráter múltiplo não é aglutinado pelas autonarrativas, mas se apresenta como consequência da nossa capacidade de criar múltiplas narrativas dependendo de determinadas forças sociais, as quais exigem que nos façamos inteligíveis e coerentes (GERGEN & GERGEN, 1988, apud ROSE, 2001).

Alertamos que apesar de o autorretrato e as demais autonarrativas expostas na rede serem objeto de um sujeito específico, elas não são produto de um ‘eu’ isolado. “*Ao compreender a relações entre eventos em nossa vida, apoiamo-nos no discurso que nasce da troca social e que inerentemente implica uma audiência*” (ROSE, 2001, p. 37).

Nesse sentido, a produção de autorretrato, como veremos neste capítulo, parece reforçada por uma rede de produção e compartilhamento social de imagens, assim como por “curtidas” e comentários. Em um uma troca contínua e global, os sujeitos negociam coletivamente teorias e narrativas sobre si e sobre os “outros”.

Por meio das “máquinas de lembrar” constituem arranjos heterogêneos de contínuo devir e mudança por meio do encadeamento de diversas relações e conexões. Não se trata de identificar sobre qual ‘eu’ esses autorretratos falam, mas de examinar o agenciamento de relações que essas produções remetem. Se o oráculo délfico havia um dia nos aconselhado “*conheça-te a ti mesmo*”, hoje, frente à demanda constante de

coleccionar amigos e de produzir performances sobre si, o único conselho disseminado parece ser “*mostre a si mesmo*”.

Assim, o autorretrato contemporâneo, apesar de remeter a uma experiência arborística, deixa de ser um decalque, uma memória centralizada, e se assume como um produto de uma série de conexões que se dão em um território e instante específicos, em meio a uma consciência do efêmero e do fluxo de tais conexões que se recompõem a todo instante, mudando sua forma e direção.

Tais práticas parecem mapear as impressões dos sujeitos de como se veem e se conhecem a cada novo instante. *Flashes* de memórias curtas fixadas na tela de plasma de nossos perfis sociais e câmeras digitais, já que ‘*a memória curta compreende o esquecimento como processo*’, e por isso a efemeridade do digital é uma característica tão importante em sua reflexão, assim como a de se perceber em um devir-lobo desde um contexto do microcosmo ao do macrocosmo, desde os processos celulares, ao pensamento ocidental, até as nossas relações pessoais mais complexas. Não que essas produções de memória se confundam ‘*com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso.*’ (DELEUZE, GATTARI, 1995, p.25).

Rose (2001) propõe que os efeitos da interioridade psicológica se dão por meio de um agenciamento em fluxo constante das inúmeras relações e ligações que estabelecemos com determinadas forças e práticas. Nesse sentido, nossas condutas se mostram inteligíveis e analisáveis por meio de “racionalidades práticas” nas quais damos importância a certos aspectos de nossas personas e das nossas experiências.

Isso colocado, percebemos que as redes digitais tecem novos fios de comunicação em escala global e com eles passamos a lidar com novas ferramentas de sociabilização que permitem uma visibilidade impensada sobre o homem comum, suas histórias, memórias e imagens. As mudanças advindas com esse novo cenário modificam radicalmente nossas formas de produzir, compartilhar e armazenar imagens afetivas e poéticas do cotidiano.

A “revolução Web 2.0” abriu a internet para uma nova fase tecida por uma rede de relações, afetos e projetos que convertem o comum em espetacular. A atual fase de desenvolvimento abre mão da ideia do usuário como consumidor e passa a vê-lo como importante instrumento e sujeito do seu processo. Codesenvolvedores os quais, segundo Sibila (2008), criam e compartilham ideias e informações.

Apesar de presenciarmos apenas o início dessas redes de relacionamento, já percebemos grandes impactos nas linguagens, nas formas de nos relacionarmos, de

construirmos e percebermos as amizades, a privacidade, a autenticidade e a interação comunitária. Tentaremos, portanto, considerar quais tipos de comportamento são encorajados pelo agenciamento das relações construídas em torno da prática do autorretrato e dos avatares digitais que criamos sobre nós.

Essas transformações na forma de nos comunicar, construir e mostrar nossas subjetividades, memórias e afetos são parte de um turbulento processo de mudança, período limítrofe na história que vem atingindo a sociedade ocidental nas últimas décadas. Sugerindo uma mudança de um certo ‘regime de poder’ para outro projeto epistemológico.

Nesse sentido, na transição de um momento histórico para o outro, deixamos para trás a formação histórica ancorada no capitalismo industrial, rotulada por Michel Foucault (1983) como ‘sociedade disciplinar’ (cuja subjetividade era inseparável dos dispositivos e das tecnologias de visibilidade), para outra organização social, que começou a se delinear nas últimas décadas.

No novo contexto, certas características do projeto histórico precedente se intensificam e se sofisticam, ao passo que outras se transformam radicalmente. Nesse movimento, transformam-se também os corpos, suas imagens e suas relações, assim como *“as formas de ser e estar no mundo que são ‘compatíveis’ com cada um desses universos.”* (SIBILA, 2008, p. 15).

Segundo a análise de Joel Stein (2013), a Revolução Industrial fez indivíduos mais poderosos que podiam se sentir capazes de se mudar para as cidades, começar um negócio, formar organizações e ler. Já a Revolução Informacional empoderou ainda mais os indivíduos ao oferecer-lhes a tecnologia necessária para competir contra imensas organizações: *hackers* contra corporações, *bloggers* contra instituições de notícias, terroristas contra estados-nações, diretores de *YouTube* contra estúdios, produtores de aplicativos contra indústrias.

Segundo Abreu (2005), a noção de indivíduo é construída exatamente pelo olhar, em um duplo movimento, para si e para o outro. Surgindo, portanto, das diferenças do outro e das experiências com o espelho e com suas representações de si. Ou como “Anon- I- mus” diz: *“ Nós existimos como espelhos uns para os outros, refletindo certas partes de nós mesmos (aquilo que gostamos e desgostamos). Entenda com*

compaixão todos esses reflexos que aparecem a nossa frente sem nenhum julgamento”⁴⁵.



Figure 12: We are self reflection portraits of each other

A crescente exposição do íntimo e privado que percebemos nos diversos meios de comunicação parece especialmente marcada pela presença da imagem na relação que estabelecemos com o mundo. Assim, Bruno (2005) afirma que a subjetividade contemporânea está radicalmente voltada ao olhar do outro e contextualizada em um regime de visibilidade onde as tecnologias comunicacionais e informacionais são essenciais.

A autora reconhece nesse contexto o ápice de uma cultura regida pelo narcisismo e pelo espetáculo, mas vai além deste diagnóstico e nos interroga como são reconfiguradas as relações entre o olhar e a subjetividade no âmbito dos novos dispositivos de visibilidade constituídos pelas tecnologias de comunicação.

Segundo Joel Stein (2013) a geração “millennials”⁴⁶ ou também chamada de “Me Me Me Generation” (“A geração do Eu Eu Eu”) é marcada por um narcisismo extremo e intenso até então desconhecidos pelas gerações anteriores, de forma que, até mesmo na China, onde a história familiar sempre foi mais importante do que a individual, temos visto a *Internet*, a urbanização e a política do ‘filho único’ criar e formar uma geração convencida, extremamente confiante e tão egoísta quando as do Ocidente. O

⁴⁵Tradução livre das autoras: “We all exists as mirrors for each other, reflecting back to us certain parts of ourselves (our likes and dislikes). Understand with compassion all of the reflections appearing in front of us without any bias or judgement”. Disponível em: <http://anon-i-mus.tumblr.com/post/85749107735/we-all-exists-as-mirrors-for-each-other>, em 14 de maio de 2014 com 209 comentários.

⁴⁶ ‘Millennials’ consiste na denominação de uma geração de pessoas que nasceram entre 1980 e 2000.

autor nos alerta que essas questões não são problemas apenas de ‘jovens ricos’, mas que jovens de classes mais pobres também são narcisistas, materialistas e viciados em tecnologia.

2.3 O fenômeno ‘selfie’ e as ferramentas digitais

Comunidades como o *Instagram*, o *Flickr* e o *Tumblr*, entre outras, cujas linguagens primordiais são a imagem fotográfica, nos fazem pensar sobre a quantidade dessas fotografias compartilhadas, trocadas e armazenadas diariamente por comunidades virtuais e a respeito de como nos relacionamos com a autoimagem.

É justamente nesse contexto de comunidades que compartilham imagens entre si que vemos a explosão da prática de ‘*selfies*’ e seu compartilhamento em comunidades cuja linguagem primordial são as consumidas de forma fotográfica. Podem ser produzidas em um âmbito individual, no contexto de um grupo de produção ou em resposta a outras.

“O Papa Francisco fez um. Meryl Streep e Hillary Clinton também. Michele Obama registrou um com seu cachorro. E claro, Kim Kadesian, Miley Cyrus e Rihanna têm sido mais do que praticantes super devotadas. Justin Bieber até mesmo criou um site para isso. Estamos falando de ‘*selfies*’ – um autorretrato digital compartilhado pela media social – e que foi selecionado semana passada pelo Oxford Dictionaries a palavra do ano.”⁴⁷ (Editorial do projeto ‘*selfiecity*’ ‘*Selfie*’ as word of the year is a fitting self-portrait)

O termo “*Selfie*” assim como seu fenômeno foi, neste ano, alvo de muitas matérias e reportagens. O termo foi eleito a palavra do ano, tendo aumentado o seu uso 17.000% desde 2012, sendo, portanto, incorporado ao dicionário virtual da Oxford e está sob votação para entrar em sua versão impressa. O site *Urban Dictionary*, dentre várias definições, explica o *selfie* como uma fotografia de si produzida para ser enviada a qualquer tipo de *site* de rede social. Segundo muitas dessas publicações, como jornal “*USA Today*”, a popularização do termo e da prática está relacionada a uma certa obsessão pelas mídias sociais que vivemos hoje em dia.

Assim, falamos de um jogo mútuo e de comum acordo entre os participantes. Ao representar a nós mesmos, representamos o outro, um fragmento do outro no ‘eu’ por

⁴⁷ Tradução livre das autoras: “Pope Francis took one. So did Meryl Streep and Hillary Clinton. Michelle Obama snapped one with her dog. And of course, Kim Kardashian, Miley Cyrus and Rihanna have been over-devoted practitioners. Justin Bieber even created a website for it. We’re talking selfies — a digital self- portrait shared through social media — which Oxford Dictionaries selected last week as its word of the year.”

meio de imagens, textos e ideias que se entrecruzam, se copiam, se desejam e se continuam. O jogo que, diferentemente da tragédia de Narciso, não é sem resposta, mas que ganha seu equilíbrio no reflexo de outra imagem, que reflete um outro ‘eu’ e uma outra superfície (SILVA, 2008).

Desse modo, não tão diferentes de Narciso, podemos citar o caso do jovem britânico Danny Bowman⁴⁸, que quase perdeu a vida em busca do ‘*selfie*’ perfeito. Danny gostava de compartilhar autorretratos pelas redes sociais e, na produção das imagens de si, passava cerca de dez horas por dia se fotografando e chegava a fazer mais de duzentos autorretratos em um único dia. Em sua obsessão pelo autorretrato perfeito, Danny perdeu cerca de 30 quilos, abandonou o colégio e ficou quase seis meses sem sair de casa. Frustrado, tentou se suicidar e hoje faz tratamento terapêutico intensivo para controlar o vício em tecnologia e o Transtorno Dismórfico Corporal, caracterizado por uma ansiedade excessiva com a aparência física. *“Estava constantemente em busca da selfie perfeita. Quando percebi que não podia, queria morrer. Perdi meus amigos, minha educação, minha saúde e quase minha vida”*⁴⁹.

Para Stein (2013) os jovens da geração “Eu Eu Eu” podem parecer calmos, mas são profundamente ansiosos e com a sensação de que sempre podem fazer algo mais e melhor. Essa ansiedade apresenta como sintoma em cerca de 70% das pessoas ao checar o celular a cada hora e faz muitas sofrerem de síndromes em decorrência da tecnologia digital, conhecidas como “iDisorder”, como a “síndrome do bolso- vibrando”. Estamos em constante busca pela sensação de sermos apreciados e aceitos por pessoas que “curtam” nossas fotos e “*status*”.

Nesse sentido, podemos dizer que o autorretrato digital nos atenta para um método particular de comunicação e autoconstrução o qual parece datado e refente ao contemporâneo, já que o *selfie* só poderia existir em um momento em que diversas tecnologias alcançassem determinado nível de desenvolvimento e acessibilidade, como a conexão global da *Internet*, o desenvolvimento de aplicativos de compartilhamento de informação e de plataformas de compartilhamento de imagens, o desejo individual de se juntar a uma comunidade virtual e de compartilhar e consumir tais dados, o

⁴⁸ Danny foi considerado o primeiro viciado em selfie da Grã-Bretanha. O jovem começou a postar *selfies* no *Facebook* aos 15 anos. Segundo David Veal, psiquiatra que cuida do jovem, a dependência em *selfies* está sendo reconhecida como um problema grave pelos psiquiatras e não é uma questão de vaidade. “É uma das doenças mentais com a mais alta taxa de suicídio”, afirmou o especialista ao *Daily Mirror*. <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/video-selfie-addict-danny-bowman-3277522>

⁴⁹ Danny Bowman em entrevista ao *Daily Mirror*.

desenvolvimento de um *hardware* de fácil uso como *smartphones* e a capacidade de agregar dados geográficos a que essas imagens mapeiam.

Na comunidade virtual do *Facebook* nessa semana⁵⁰ ressaltou-se uma situação interessante, um tipo de corrente, inúmeras pessoas passaram a desafiar uma a outra a postarem autorretratos de si sem maquiagem (“sem *make*”) e sem filtro, já que o digital e suas ferramentas, como o *Instagram*, popularizaram quase que uma unanimidade no uso de filtros digitais artísticos e retrôs em tratamentos de pós-edição nas fotografias compartilhadas em rede. Lançamos, então, a questão sobre como se iniciou tal encadeamento de autorretratos. Recebemos duas respostas interessantes:

Segundo o contato do Facebook André Hilton⁵¹: *“Começou com pessoas desafiando (uma as) outras a tomarem uma certa quantidade de cerveja em 30 segundos (os primeiros que vi fazendo isso foram os gaúchos), depois vieram vários evangélicos desafiando outros a compartilharem versículos da Bíblia (talvez uma resposta a esse primeiro desafio), passaram-se alguns meses e agora a moda acabou sendo uma menina desafiar outra a postar foto sem maquiagem nem filtro”*.

Entretanto, para Mari Barros⁵²: *“começou com as atrizes americanas. Depois chegou ao Brasil e agora ‘tds’ as garotas fazem.”*

Entre os comentários, um dos mais úteis foi a dica de Ana Patrícia Silva⁵³, que havia visto alguns *sites*⁵⁴ que discutiram sobre o desafio “cara limpa” e o enquadraram como o desencadeamento de uma campanha publicitária, *“#stopthebeautymadness”*, criada pela escritora Robin Rice questionando os padrões inatingíveis de beleza impostos pela mídia e sociedade ocidental. Assim, mulheres passaram a desafiar uma a outra a fazerem um autorretrato que mostrasse a beleza de cada uma em sua forma “mais natural”.

Segundo o *site Tecmundo*, o desafio dos autorretratos sem maquiagem e filtros teve início no Reino Unido em setembro de 2013 com o nome de *“#NoMakeUpSelfie”*, a partir da campanha da empresa de produtos de beleza *Escentual* chamada *“Dare To Bare”*, visando arrecadar dinheiro e alertar as mulheres para o exame do câncer de mama.

⁵⁰ 03/09/2014

⁵¹ <https://www.facebook.com/andre.hilton.7?fref=ufi>

⁵² <https://www.facebook.com/maribarroscalixto?fref=ts>

⁵³ <https://www.facebook.com/PatriciaSilva42?fref=ts>

⁵⁴ Ver: <http://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/61474-projeto-loucura-beleza-desafio-maquiagem-viralizam-web.htm>

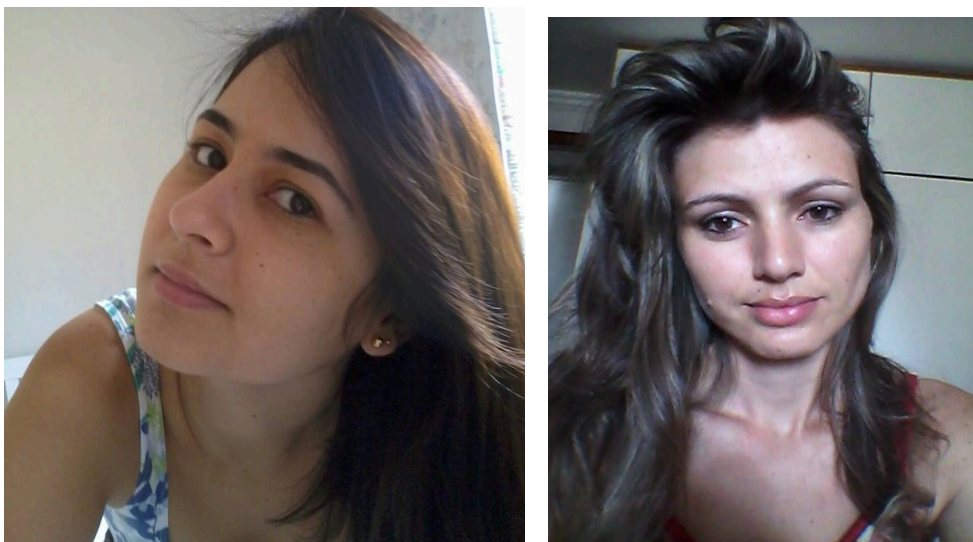


Figure 13 : no make, no filtro⁵⁵ e no make, no filtro⁵⁶



Figure 14: Com make, sem make⁵⁷

Shilpi Agarwal no *site Social Media Today*⁵⁸ nos oferece algumas informações interessantes sobre o fenômeno ‘*selfie*’. Segundo ele, a prática se expande de crianças a celebridades e, mais do que um *update* sobre que estão fazendo, o ‘*selfie*’ é uma tentativa de parecerem perfeitas enquanto fazem o estão fazendo. Para o autor tudo teve início na primeira grande comunidade virtual, o *MySpace*, que teve seu auge entre 2005

⁵⁵ Desafiada por Lanna Couto e Jocicleide Souza Foto sem Make e sem efeito. Maressa Cavalcante
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=344267969075245&set=a.344268389075203.1073741827.10004761344282&type=1&theater>

⁵⁶ E pensando que eu ia escapar desse negócio de DESAFIO!!! Kkkk taí dona Karina Souza... sem nada e descabelada! Beatriz Miranda cuidaaaa gro ver essa foto! Uiiii⁵⁶ - Deisa Girão Silva

⁵⁷ “Muitas zínimigas acharan qe eu nau aseitaria o dezafo... Fiquei un poco extranho mais é pq tava com sono!!!” Marcolino Fernandes disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=923869394294807&set=a.511327005549050.132775.100000152668719&type=1&theater>

⁵⁸ <http://www.socialmediatoday.com>

e 2008, quando passou a permitir que os usuários criassem seus álbuns no “*MySpace pic*”. Em 2008 o *Facebook* teria assumido o controle justamente por permitir álbuns com imagens de melhor qualidade e, então, em 2010, os equipamentos da empresa *Apple*, em especial o *iPhone* permitiriam que seus usuários passassem a ter total controle de suas produções fotográficas, popularizando artifícios que incentivam e facilitam o autorretrato. Nesse contexto, como vimos, presenciamos o nascimento do *Instagram* em 2011.

Podemos aqui observar o caso da australiana Lauren Bath⁵⁹. No início de 2011, a jovem, então com 28 anos, quando ainda *chef* de restaurante, gostava de viajar e fotografar suas experiências. Assim, produzindo fotografias por meio de seu celular, foi uma das primeiras contas do *Instagram*⁶⁰, de forma que, rapidamente, ganhou visibilidade e tornou-se um dos *perfis* mais acompanhados por outros membros da comunidade, acumulando hoje cerca de 345.000 seguidores⁶¹.

O *Instagram* se configura como um aplicativo feito para telefones móveis com tecnologia de acesso à Internet e com câmeras acopladas por meio das quais seus integrantes produzem fotografias, as editam por meio de filtros disponibilizados pelo aplicativo, com um corte quadrado, padrão que remete à estética das antigas fotografias *Polaroid*, e então as compartilham na rede, podendo, por meio de um *gps* (*sistema de posicionamento global*,) marcar o local em que a imagem foi feita. Esse conteúdo compartilhado se torna automaticamente visível a qualquer pessoa que tenha permissão para vê-lo.

Assim, o *Instagram* é, principalmente, uma rede social, já que a difusão do seu conteúdo segue basicamente a lógica do ver e ser visto. E, nesse sentido, podemos constatar, pelo exemplo de sucesso de Lauren Bath, que é dada uma grande importância à quantidade de seguidores que cada usuário possui.

⁵⁹ <http://instagram.com/laurenepbath>

⁶⁰ O *Instagram* é uma comunidade virtual de relacionamento que se baseia na troca de imagens, em sua maioria produzidas e ou compartilhadas por aparelhos celulares que, além de possuírem câmeras acopladas, possuem acesso à Internet. No início o aplicativo era exclusivo para a plataforma do sistema operacional implementado nos celulares *iPhone*, tocadores de música *iPod Touch* e o *tablet Ipad*, ou seja, apenas para aparelhos produzidos pela empresa *Apple*, mas desde 2013 a comunidade se tornou aberta a qualquer usuário. “O aplicativo Instagram surgiu para o público no dia 6 de outubro de 2010. Foi desenvolvido pelos engenheiros de programação Kevin Systrom e o brasileiro Mike Krieger, cuja intenção, segundo os próprios, era resgatar a nostalgia do instantâneo cunhada ao longo de vários anos pelas clássicas *Polaroids*, câmeras fotográficas de filme, cujas fotos revelavam-se no ato do disparo” (PIZA, p.07, 2012).

⁶¹ Informações retiradas da entrevista: <http://www.news.com.au/finance/work/australias-first-professional-instagrammer-lauren-bath-shares-her-secrets-for-career-success/story-fnkqbb3b-1226874508436>

Quanto mais seguidores acompanham determinado perfil, maior seu prestígio na comunidade. Apesar de essa valoração não se estender, necessariamente, à vida externa, significa que suas imagens estão sendo vistas e acompanhadas por um número crescente de espectadores e admiradores. A comunidade agrega um número milionário de integrantes e os usuários que conseguem agregar um grande número de seguidores se tornam referência e personalidade de destaque na comunidade.

É nesse sentido que as imagens autorreferenciais na internet se destacam das produções feitas no seio da intimidade do lar moderno, ou mesmo no campo da arte. O digital acrescenta o imperativo do ver e ser visto, do narcisismo e da visibilidade. Fator este que reconfigura os limites do público e do privado e torna tais comunidades um fenômeno global.

Se por um lado, as famílias de 1950 disponibilizavam uma fotografia de casamento, outra do colegial e, talvez, uma fotografia militar nas paredes de sua casa, parte das famílias de classe-média americana disponibiliza hoje cerca de uma centena de fotografias de si. Instaure-se a era do indivíduo quantificado o qual documenta seus passos diários em aplicativos que calculam a comida ingerida e as atividades físicas realizadas, divulgam fotos e sua localização espacial em comunidades virtuais (STEIN, 2013).

A base de relacionamentos do *Instagram*, característica comumente presente nas redes sociais da internet, se mantém em torno de ter amigos ou seguidores, ou seja, indivíduos que estão vinculados à conta de usuários, com o intuito de acompanhar continuamente as atualizações do outro na rede. No *Instagram* o usuário pode seguir diferentes perfis. Essa opção encontra-se no topo da página de casa usuário. Ali também podem ser encontradas informações tais como “nome de usuário”, a foto que ilustra e identifica aquele determinado perfil, quantas fotos foram enviadas por ele, quantos seguidores a conta possui, e quantos a conta está seguindo. Quando o usuário opta por seguir alguém, as fotos aparecem imediatamente no fluxo (feed), permitindo “curtir” fotos e comentá-las. Além disso, o *Instagram* possui uma ferramenta que facilita a localização de usuários de outras redes sociais que também usam o aplicativo, podendo, assim, segui-los facilmente, ou mesmo até convidar indivíduos que não estão em redes sociais. Existe a possibilidade dos usuários buscarem por outras pessoas na sessão “Popular”, onde estão localizadas as fotos mais atuais as quais estão sendo “curtidas”. (PIZA, p. 11, 2012)

Inesperadamente, Lauren um dia recebeu uma proposta de emprego do *Instagram* para se tornar aquilo que a jovem denomina como “*instagrammer*”: emprego que lhe proporciona viajar o mundo fotografando e compartilhando suas imagens pela comunidade como uma forma de promover o turismo de cidades e governos que a

pagam para tal. “*O Instagram é o meu emprego. Organizações de turismo me pagam para promover destinos para meus seguidores online. Faço isso tirando fotos que eu amo e postando-as de um jeito natural, como eu fazia antes que fosse uma carreira*”⁶².



Figure 15: Lauren Bath

Shilpi Agarwal considera o *Instagram* “a casa do ‘selfie’ ” justamente pelo fato de ter sido a primeira comunidade exclusivamente criada para o compartilhamento de fotografias por meio de celulares. Nesse contexto, por meio dela partilhou-se uma nova estética que parece superar o autorretrato feito por câmeras que obrigavam o fotografado a ficar em frente à lente da câmera, o que na maioria dos casos⁶³ impedia que este se visse, tornando o autorretrato uma imagem pensada previamente e analisada posteriormente, de experimentos e tentativas. Nesse primeiro momento do ‘selfie’ as câmeras digitais passaram a ser produzidas com lentes mais amplas, que permitem um maior contexto espacial nos autorretratos⁶⁴. Com a popularização e o advento de câmeras acopladas em telefones móveis inteligentes, criou-se um dispositivo de espelho que permite que os sujeitos se fotografem e simultaneamente se vejam avaliando o resultado da imagem antes do *clic* fotográfico.

Para contextualizarmos a popularização do autorretrato pelo *Instagram*, podemos citar o projeto “*selfiecity*”⁶⁵. Este, coordenado por Lev Manovich, Daniel Goddemyer

⁶² <http://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2014/07/australiana-ganha-vida-viajando-e-postando-fotos-no-instagram.html>

⁶³ Com exceção podemos citar algumas câmeras cujo visualizador fosse rotátil ou câmeras que disponibilizassem uma minúscula tela de visualização também na parte da frente das câmeras digitais.

⁶⁴ O autor cita o caso das câmeras HTC 8x e das Droid DNA

⁶⁵ <http://selfiecity.net>

e uma equipe multidisciplinar de acadêmicos⁶⁶, objetivou investigar como as pessoas se fotografam pelos seus celulares em cinco cidades ao redor do mundo: Berlim, Bangkok, Moscou, São Paulo e Nova York⁶⁷. O projeto analisou 3.200 autorretratos compartilhados pelo *Instagram* e produzidos por meio de câmeras acopladas em telefones móveis.

Para coletar imagens em iguais condições, foram selecionadas aleatoriamente 120.000 fotografias (cerca de 20.000 á 30.000 por cidade)⁶⁸ de um total de 656.000 fotografias. A partir daí, foram selecionadas mil fotografias de cada cidade que foram verificadas pela equipe como “selfies únicos” (*single selfies*)⁶⁹ e então buscou-se adivinhar o sexo e a idade de cada sujeito autofotografado. Essas imagens foram submetidas a uma análise da posição dos olhos, boca e nariz, além de graus de diferentes expressões emocionais.

Com o objetivo de combinar resultados sobre demografia, poses e expressões de pessoas ao produzir autorretratos, levando em consideração o numero de visualizações dessas imagens, permitindo uma padronização de interesse do público no gênero fotográfico e a aplicação de uma interação inovadora, foi criado um dispositivo que permite-nos explorar todas as 3.200 fotografias por meio de filtros que nos possibilitam encontrar novos padrões.

Como resultado da análise do projeto podemos aqui citar alguns: 1) As pessoas tiram menos autorretratos do que somos levados a acreditar⁷⁰. Apenas de três a cinco por cento das imagens analisadas em cada cidade eram realmente consideradas autorretratos; 2) O número de mulheres que produzem autorretratos é, em todas as cinco cidades, significativamente maior do que o de homens⁷¹; 3) Realmente trata-se de uma atividade de jovens⁷²; 4) A análise sobre o humor das pessoas nessas imagens indica

⁶⁶ Equipe composta por teóricos da mídia, historiadores da arte, cientistas de análise de dados, *designers* e programadores.

⁶⁷ Depois de inúmeros testes, a equipe de *selfiecify* se focou nas cinco áreas centrais da América do Norte, Europa, Ásia e América do Sul.

⁶⁸ Nova Iorque: 207,000 Bangkok: 162,000 Moscou: 140,000 São Paulo: 123,000 Berlim: 24,000

⁶⁹ Ou seja, não foram analisados dois autorretratos da mesma pessoa.

⁷⁰ A coleção de autorretratos do *Instagram* teve vários passos, já que, à primeira vista, ao escanarmos as imagens na grade de busca do aplicativo percebemos um número extenso desse tipo de imagens. Entretanto, uma análise mais atenta revelou aos examinadores que muitas dessas imagens não eram por eles consideradas autorretratos, mas fotografias feitas por outras pessoas.

⁷¹ A proporção ficou cerca 1.3 vezes em Bangkok, 1.9 vezes em Berlim e 4.6 vezes em Moscou.

⁷² Segundo a análise as pessoas nas imagens selecionadas eram, na maioria, bem jovens (a estimativa média foi de 23.7 anos e meio). Bangkok se apresentou a cidade com agentes mais jovens (21.0), ao passo que a cidade de Nova Iorque demonstrou-se a de agentes mais velhos (25.3). A idade média dos homens é mais alta do que a de mulheres em todas essas cidades. Surpreendentemente, mais homens (30+) do que mulheres mais velhas compartilham *selfies* pela comunidade em questão.

que São Paulo e Bangkok são as campeãs do sorriso, ao passo que Moscou ficou em último lugar⁷³; 5) Mulheres realizam poses mais extremas do que homens.

Assim, o projeto *Selfiecity* revela as complexidades inerentes para a compreensão do fenômeno do autorretrato na contemporaneidade como um produto imagético de produção digital e de compartilhamento *online*, como um fenômeno social e, ao mesmo tempo, uma expressão criativa de um indivíduo sobre si. Nesse sentido, os “*selfies*”⁷⁴ sugerem uma nova abordagem aos estudos da fotografia vernacular, ao pensarmos na telefonia móvel inteligente como ferramenta que executa a função de uma câmera conectada à *Internet* e, portanto, a uma rede de outros telefones móveis conectados em *network*, os quais também produzem novas imagens autorreferenciais e compartilham de uma forma significativamente diferente de todos seus demais precursores.

No *Facebook*, assim como no *Instagram* e em outras redes sociais, o sujeito detentor do perfil frequentemente relata fatos cotidianos, acontecimentos relevantes ou surpreendentes em sua vida, muitas vezes por meio da imagem fotográfica. É nesse sentido que os *selfies* têm sido considerados uma forma de expressão e de autopromoção na rede. O ‘*selfie*’ se insere como parte de um jogo de sedução e de um ritual disseminado nas comunidades virtuais: quanto mais fotos, mais *glamour*, diversão e vida.

O resultado desse processo, de acordo com o estudo de Lenhart & Madden (2007), é que a maioria dos usuários posta suas fotografias com amigos. A estatística nos indica que existem mais de 250 milhões de usuários ativos e mais de um bilhão de fotografias compartilhadas por mês (Facebook Press Room, Estatísticas, 2009). (Mendelson, 2010).

O tema principal dessas fotografias são os relacionamentos, e em sua maioria com amigos do mesmo sexo, em situações que expõem a experiência jovem de sociabilidade⁷⁵. O mesmo evento fotografado por diferentes amigos evidencia o ciclo de amizade, reforça laços de proximidade e a importância do momento compartilhado como uma construção coletiva da narrativa visual dessas galerias. Nestas, além das imagens, os comentários também falam das amizades e afetos retratados, territorializam sujeitos, piadas internas do grupo, afetos e elogios.

⁷³ Bangkok teve a média de 0.68 pontos em sorriso e São Paulo, 0.64. Em Moscou a pontuação resultou em apenas 0.53.

⁷⁴ O termo em inglês *selfie* é uma redução da expressão *self-portrait photograph*, ou, traduzindo para português, autorretrato fotográfico.

⁷⁵ Como a pesquisa do autor teve o foco em estudantes universitários, concluiu que fotografias de família não eram compartilhadas em uma quantidade expressiva.

O que torna essas galerias dinâmicas ainda mais dinâmicas é justamente o fato de serem compostas por fotografias postadas por múltiplos indivíduos, nesse sentido elas, potencialmente, estão sempre em transformação. O ato de remover fotos, por exemplo, assim como seus comentários, nos atenta para o fluxo de criação e destruição desses territórios. Assim, podemos evocar o termo adotado por Certeau (1984) de *'moving map'*, mapa em movimento, para pensarmos como essas narrativas são construídas em um retalho de memórias e imagens por meio do sistema de *"tagging"* (MENDELSON, 2010).

Para o autor, no ciberespaço os limites entre o público e o privado tornam-se menos nítidos e as criações fotográficas pessoais podem ser compartilhadas e assistidas por uma multiplicidade de audiências, para as quais essas narrativas são de coerências e relevâncias variáveis. Ainda que o *Facebook*, assim como a maioria das demais comunidades de onde emanam tais narrativas, apresente-se como uma comunidade social egocêntrica, inadvertidamente comunica um conteúdo de natureza performática.

Acredita-se que a maneira como nos retratamos em nossos álbuns no *Facebook* é uma maneira contemporânea de nos introduzirmos a uma performance da identidade. Ao selecionarmos certos assuntos e eventos para enfatizarmos, estamos, citando Chalfen (1987, p.5), *"construindo, manipulando, interpretando, vivendo, participando por meio de formas simbólicas visuais"*. (MENDELSON, 2010, p.03)

A perspectiva do ator oferece bons instrumentos para refletirmos a respeito dessas produções fotográficas e videográficas contemporâneas, por nos apresentar a questão da representação como performance, já para ele não representamos alguém em especial, nem mesmo o próprio fotógrafo.

Assim, em nossas representações imagéticas atuamos, construímo-nos e desconstruímo-nos em nossos corpos e imagens a cada *clic*, a cada afeto nos fazemos em uma nova imagem. É justamente por isso que as tecnologias digitais ao mesmo tempo que trazem novas questões sobre as produções audiovisuais em rede, nos fazem refletir sobre a alteridade e interatividade habitada por nessas imagens.

Os *selfies* representam uma relativa maior democracia que o digital é capaz de oferecer, imagens performáticas que fazem parte de um acervo imagético disponibilizado pelos sujeitos que constroem pequenas ficções visuais sobre si, e que ao mesmo tempo têm sua subjetividade permeada pelo encadeamento de forças e relações de sua sociabilidade virtual.

Assim, essas imagens e avatares de nós mesmos são interativos e demandam respostas de seus espectadores, seja por meio de outras imagens, comentários, curtidas e compartilhamento ou pela ausência deles. Por meio das versões que fazemos sobre nós mesmos no virtual, objetivamos encontrar amizades, amor e conexão com outros. O nosso desejo por atenção emerge como um tema dominante nas nossas galerias virtuais e, com o intuito de manter nosso público ainda fiel, fazemos como os pintores que constantemente retocavam seus trabalhos, alterando e atualizando nossos *selfies*.

Sibila (1993), por sua vez, observa que nesse cenário as *webcams*, os diários pessoais e os perfis virtuais podem ser compreendidos como uma certa evolução e confluências dos gêneros autobiográficos e narrativas ficcionais da autorrepresentação. Entretanto, não é difícil perceber o quanto essas imagens e a exposição de experiências do íntimo estão distantes daquelas práticas que marcaram o cotidiano do homem moderno.

Para Abreu (2005), o digital e as redes de comunicação, ao tornarem viável uma interação mais explícita entre as obras e seus observadores, possibilitou o surgimento de uma nova subjetividade, que ainda se mostra “*ancorada pela tradição e pela carência de um real dominável conforme o ideal fotográfico*” (p.28), configurando-se “*como uma máscara em sua imobilidade fictícia*” (p.28). Assim, o autorretrato digital parece se localizar na fusão entre a imagem e o real, tornando menos nítidos os limites entre personagem, representação e realidade. “*Tal experiência abre o entendimento do homem como um corpo dissolvido na sua rede de relações e a identidade como algo mutável e em constante construção*” (p.29).

De Bayard para cá apareceram muitos exemplos e casos de autorretratos e autonarrativas que nos remetem a esse lugar da criação que se fantasia, brinca ou mente com a nossa ideia sobre o real. Tais casos se tornaram ainda mais evidenciados com o digital e no virtual, um desses é a produção da jovem holandesa Zilla. Seu trabalho de conclusão da faculdade foi justamente mostrar como é fácil distorcer a realidade por meio das imagens digitais.

Zilla contou para amigos e família que iria passar as férias na Tailândia, entretanto, durante 42 dias ela estava na sua própria casa em Amsterdã, aonde montava imagens que criavam fotografias suas em lugares paradisíacos e praias desertas da Ásia e as compartilhava por meio de suas comunidades virtuais.

Assim, pediu comida tailandesa em casa para montar um jantar com o intuito de registra-lo e compartilhá-lo na rede. Criou um cenário que remetia a um hotel para poder conversar com sua família pela *webcam*. Na imagem a seguir vemos uma das fotografias compartilhadas por Zilla, a qual foi produzida no clube frequentado pela jovem, submersa na piscina com uma máscara de mergulho, com uma inserção de peixinhos em um trabalho de pós-edição⁷⁶.

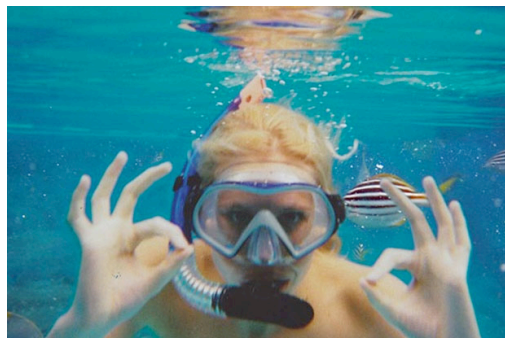


Figure 16: Zilla's Self-Portrait

Podemos perceber as raízes dessas práticas no incentivo midiático que reconheceu e explorou o forte apelo implícito no testemunho vivencial durante os anos que precederam o surgimento da cibercultura. Há tempos não resistimos à ancoragem da “vida real”, mesmo que esta seja absolutamente, ou especialmente, banal. Assim, acompanhamos pela Internet os registros e os relatos minuciosos de um protagonista qualquer, quase que em tempo real de suas vivências, por meio de textos, fotografias e, inclusive, vídeos transmitidos instantaneamente (SIBILA, 1993).

Dessa forma, criamos e documentamos personagens de nós mesmos, fazendo com que nossas vidas apresentem-se circundadas e dobradas por uma série de agenciamentos de subjetivação entre o ‘eu’ e a realização, “*habitados por uma inescapável interioridade que escava, nas nossas profundezas um universo com seus*” planos e platôs, fluxos e precipitações, climas e tempestades, terremotos e erupções vulcânicas (ROSE, 2001, p.185).

Evidenciam-se nesse processo sujeitos mais epidérmicos e flexíveis, que se mostram e se exibem na superfície da pele e das telas dos computadores. Personalidades alterdirigidas que se constroem com orientação ao olhar externo, e, segundo Sibilia (2008), não mais a partir da introspecção ou da intimidade. Exemplo desses novos

⁷⁶ Disponível, na data de 29 de setembro de 2014, em: http://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2014/09/12/interna_internacional,568426/holandesa-usa-photoshop-para-criar-viagem-ficticia-e-enganar-amigos-na-web.shtml.

tempos é a frase de abertura, e principal, do *Tumblr* de Aura⁷⁷, nomeado “*Reinventamos*”, a qual diz: “*Eu vivo assim, pela metade. São tantos ‘eus’ a inventar. São tantos os pedaços a juntar. Uma nova vida a iniciar...*”.

As novas tecnologias digitais de comunicação e informação se juntam às maquinações da visibilidade, da aprendizagem contínua, do lazer, do afeto, do desejo, da confissão, da luta e do consumo. Nesses territórios damos voz aos nossos sacerdotes, gurus, médicos ou a nossos pais; invocamos a esperança e o medo de ‘*viver pela metade*’, ‘*com tantos eus a inventar*’, constantemente nos sentimos responsáveis pelo que nos tornamos. Assim, ligamos imagens a formas de pensar, valores, sentidos, desejos e afetos.

Entretanto, o *blog* de Aura é nada menos que misterioso sobre os ‘*eus*’ da autora. Não temos acesso ao seu nome, a qualquer outra frase pessoal, ou fotografias que se evidenciem como suas. Temos apenas acesso a imagens replicadas; estas não a retratam, nem mesmo foram produzidas por ela, mas, certamente, a movem ao ponto de serem apropriadas para constituir acessos a seus gostos e pensamentos, fotografias que a tocam e que constituem o acervo de seu ‘*museu digital*’ e ao qual também podemos visitar.

O sigilo de Aura a respeito de suas próprias imagens, visões e palavras, silêncio protetor que pode ser percebido de diversas formas em inúmeros outros perfis virtuais, representa um elemento presente e importante; Bruno (2005, p.63) destaca que a atual cultura é regida por um ‘*ideal de ego*’ em que o privado se apresenta exteriormente ‘*em busca de um olhar que reconheça a sua visibilidade*’ de forma que ‘*intimidade e visibilidade se encontram intimamente atreladas e amplamente expandidas*’.

Mais do que qualquer coisa, essas imagens permitem que seus membros se comuniquem visualmente, estabelecendo prova de uma autêntica experiência de vida (MENDELSON, 2010). Para Bruno (2005), tais *blogs* e perfis são assumidos como um espaço para a construção e invenção dos ‘*eus*’ diversos que constituem o sujeito contemporâneo, representando um cenário de individualização da existência, de uma tomada de poder e responsabilidade por nós mesmos em diversos setores da vida contemporânea privada ou pública.

Isso, somado ao paralelo declínio do encargo coletivo dos destinos individuais, antes atribuído a instituições e atores sociais organizados, representam uma dupla sensação de responsabilidade e de pânico por quem nos tornamos. A solução, segundo

⁷⁷ <http://reinventamos.tumblr.com>

Bauman (2007), para conseguirmos conviver com tal consciência da efemeridade e insegurança sobre nós mesmos, é por meio do uso e de experiências das narrativas abertas, criativas e subjetivadas.

Narrativas essas, visíveis a qualquer um e só possíveis por meio do ciberespaço, habitadas por territórios de socialização, aprendizado, experiências e trocas. Territórios de visibilidade e valorização dos aspectos cotidianos, íntimos e comuns. Entretanto, caso haja algum desconforto, os usuários se sentem protegidos pela distância e conforto de sua casa, pelo anonimato das interações efêmeras, cujos laços podem ser quebrados a qualquer instante sem que qualquer rastro seja deixado.

Como exemplo, podemos citar o *Tumblr de Moon*⁷⁸. Em sua página pessoal temos acesso a inúmeros autorretratos da autora. Ásanas yoguis, posições invertidas, seu corpo magro, leve e forte se sustenta na busca do seu equilíbrio próprio e do autoconhecimento baseado na liberdade de ser quem se é. 'Selfies' nus e de situações de carinho e cumplicidade entre *Moon* e seu namorado. Pedras e cristais, fatos sobre família, fotografias com sua irmã, seu cachorro e muita *cannabis sativa*. Entretanto, o culto do corpo magro que observamos na mídia contemporaneamente faz com que a maioria dos comentários, positivos e negativos, refira-se justamente a respeito de seu corpo. Em resposta a um desses comentários, *Moon* responde:

⁷⁸ <http://siriamardev.tumblr.com>

Eu odeio ter que postar algo desse tipo, eu realmente amo meus seguidores do Tumblr mas existem alguns de vocês que continuam mandando mensagens anônimas sobre meu corpo de forma negativa. Por favor, parem. Eu me amo. Por dentro e por fora. Eu amo meu corpo, por favor parem de pedir para eu mudá-lo! Eu sou uma pessoa saudável, só porque eu me enquadro no SEU padrão do que é ‘magro demais’, não significa que eu seja anoréxica. E isso não te dá o direito de me enviar mensagens me dizendo que eu seja. Além disso, se fosse o caso, você não acha que toda a minha amável família não estaria preocupada? Não acha que meu namorado não perceberia? Ele faz o meu jantar todas as noites. Vocês não sabem de merda nenhuma! Vocês vêem o que eu escolho mostrar.⁷⁹

Para Bauman (2003, p.09), o termo ‘comunidade’ carrega um significado e uma sensação utópica como o refúgio do eu, um lugar de segurança, apoio e respeito às diferenças, em que ninguém é estranho e no qual podemos contar com a boa vontade do próximo. Paraíso perdido que *‘evoca tudo aquilo que sentimos falta e precisamos para viver seguros e confiantes’*. Em contraponto, as forças opressoras às quais estamos submetidos recaem como responsabilidade da ‘sociedade’, sua estrutura e funcionamento.

“Paraíso perdido ou paraíso ainda esperado, de uma maneira ou de outra, não se trata de um paraíso que habitemos e nem um paraíso que conheçamos a partir de nossa própria experiência. Talvez seja um paraíso precisamente por esta razão. A imaginação, diferente das duras realidades da vida, é produto da liberdade desenfreada. Podemos ‘soltar’ a imaginação, e o fazemos com total impunidade – porque não teremos grandes chances de submeter o que imaginamos ao teste da realidade.” (BAUMAN, 2003, p.09)

Uma comunidade *“não se refere muito a um grupo específico de pessoas fisicamente reunidas, mas unidas em certos hábitos que eles têm em comum”* (Harris 1989, apud SANTOS, 2001, p. 42). Assim, é justamente no movimento coletivo no

⁷⁹ Tradução livre das autoras: “ I hate that I have to post something like this, I really do love my tumblr followers but there’s just a few of you that continue to anonymously message me about my body in a negative way. Please stop. I love myself. Inside and out. I love my body, Please stop telling me to change it! I am a healthy person, and just because I fit in YOUR category of what “too skinny” looks like, does NOT mean I’m anorexic. And that does NOT give you the right to message me and tell me that I am. Also, If that were the case, don’t you think my entire loving family would be concerned? Don’t you think my boyfriend would notice? He makes me dinner every night! You people don’t know shit. You only see what I choose to show. So don’t come at me like you’re all fucking doctors and shit. It’s very rude. I don’t appreciate constantly being told that i starve myself. It’s offensive. I am the biggest muncher when I’m stoned lol. I do NOT need to tell any of you people what I eat every minute of the day. And I do not need to explain to ANYONE why I look the way I do. I am healthy and happy. I’ve just always been very petite. if I was crying for help I could understand why you all would be concerned and messaging me, but that really isn’t the case here. Please just enjoy whatever I post, and do not message me about my body anymore. Just remember, It’s MY body NOT YOURS.”

ciberespaço que construímos nossas narrativas identitárias e ficcionais em num processo simbiótico por meio de nossas postagens.

Moon está certa, apenas mostramos o que escolhemos mostrar. Os ‘*selfies*’ parecem funcionar como um meio de autoexpressão, criação de uma imagem positiva de autopromoção, um grito por atenção e afeto, uma forma de reforçar laços de pertencimento a determinada comunidade, por mais que estes se baseiem nas mais efêmeras das relações e mesmo que muitas vezes o resultado seja justamente o contrário da intenção.

Ao mesmo tempo, a outra via desse fenômeno são os desejos e afetos que as pequenas histórias e os microrrelatos vivenciais conseguem despertar. Sibila (1993) nos lembra da importância de perceber a decadência dos grandes relatos que organizavam a vida moderna e a descrença em personalidades históricas eternizadas por relatos biográficos canônicos como uma questão fortemente política.

Também, Bruno (2005, p.62) observa nessas narrativas uma reciclagem e superação permanentes, nas quais engajamos uma constante luta. Em muitos perfis, percebemos uma espécie de diário de bordo, no qual são registrados todas as conquistas e esforços para se atingir uma meta, ou metas, para alcançar um estilo de vida condizente com os desejos dos sujeitos em questão. *“Este ideal de realização é inseparável de um cuidado com a imagem e com o olhar do outro, que é menos da ordem da interdição (que limita ou impede fazer o que se deseja), do que da ordem da performance (que incita estar à altura do seu desejo, do seu ideal).”*

Podemos arriscar dizer que esta seja uma das motivações mais perceptíveis em muitos autorretratos compartilhados pelas redes sociais no ciberespaço. Inúmeros ‘*selfies*’ registram, mapeiam e fazem parte do processo, do percurso, de nos tornarmos aqueles que queremos ser. No limite entre a visibilidade e o controle, tais mapeamentos de rostos e corpos se justificam no físico e na estética que envolve um cuidar do corpo e da saúde; ou em um investimento direcionado a questões mais internas, como um amadurecimento mais subjetivo e espiritual; ou mesmo no desenvolvimento de aspectos dessas duas esferas.

Como exemplo de mapeamento de um investimento de um aspecto físico ou estético é o *Tumblr* intitulado “*Funeral for my fat*”⁸⁰. Neste perfil, nos deparamos com a frase título: “*Quando malho, visto preto pois é um funeral para a minha gordura*”⁸¹; e

⁸⁰ Tradução livre: “*Funeral para a minha gordura*” <http://funeralformyfat.tumblr.com>

⁸¹ “*When I work out, I wear black because is funeral for my fat*”

logo percebemos que o objetivo do *blog* é servir como registro do progresso da jornada da autora na sua perda de peso.

Por meio de seu perfil, a autora Sharee Hanseen se mateve motivada, e ao mesmo tempo motiva outras pessoas a persistirem no projeto de cultivar um corpo em forma e saudável ao ponto de modificar hábitos diários e antigos de má alimentação e sedentarismo, assim como dividir as experiências deste processo.

Dessa forma, além de Sharee compartilhar suas conquistas e dificuldades, percebe-se que a maioria de seus espectadores, pelo menos os mais ativos nesse processo comunicacional, também estão envolvidos em jornadas semelhantes. O autorretrato, em tais perfis, compartilhados entre si ao número infinito, nos mostram imagens-clichês de rostos e corpos frente ao espelho, que despreocupados e sem muita criatividade exibem a intimidade de seus físicos.

Ainda a título de exemplo, podemos localizar quatro autorretratos compartilhados durante um período de 48 horas no arquivo principal do *Tumblr* de Sharee. As duas primeiras imagens (postadas em ordem inversa da cronologia em que foram compartilhadas, já que as novas imagens sempre são as primeiras do arquivo e aqui, assim também, expostas), são autorretratos de outras jovens que compartilham com Sharee a preocupação com o físico e o aperfeiçoamento de suas autoimagens.

No primeiro autorretrato, compartilhado de um perfil de outra comunidade virtual, o *Instagram*, vemos @katyaeslisenhenry frente ao espelho, imagem clichê como tantas outras que circulam no ciberespaço. A fotografia de Katy é mais uma publicação, como muitas outras suas, que objetiva avisar para seus seguidores que está a caminho da academia e que eles devem se motivar para também irem fazer suas atividades físicas. Com unhas feitas, maquiagem e cabelos arrumados e soltos, só temos a indicação que é um autorretrato pré-malhação por suas roupas e pelo copo em sua mão. Seu corpo é construído como uma obra de arte por meio de cuidados específicos e, nesse percurso do cuidado físico, seu processo parece bem desenvolvido, apresentando abdômen bem definido e corpo em forma.

Em tais imagens e perfis vemos uma exposição e mapeamento do corpo que nos remete à tradição do retrato como forma de controle e identificação originária das fichas criminais do século XIX, uma vez que tais imagens baseiam-se no realismo da fotografia, sua capacidade icônica e seu caráter indicial. Nas práticas de compartilhamento e produção desses autorretratos, não é raro ver surgir a questão da veracidade da imagem e seu valor de prova. Esses ‘selfies’ nos atentam para a forte

presença dessas imagens na atualidade como formas de orientação de conduta e identificação.

Além disso, a imagem remete a outra comunidade. Na verdade, a possibilidade de compartilhar uma imagem de uma comunidade para outra é uma das principais razões para tais imagens serem tão populares e facilmente se tornarem “virais”: elas são compartilhados em várias mídias sociais, não são feitas para o consumo e a contemplação de seu próprio criador. Compartilhar um ‘selfie’ do *Instagram*, do *Facebook* ou do *Tumblr* é uma forma de os usuários expressarem seus laços de pertencimento com a comunidade ou o desejo de pertencer a esta. Nesse sentido, a performance de si deixa de ser algo privado e individual, torna-se também comunitária e pública. O ‘eu’ individual e único torna-se parte de um ‘nós’.

O segundo autorretrato compartilhado é produção do *Tumblr* de um dos contatos⁸² de Sharee. Abaixo da imagem temos acesso a uma legenda: “*Shaun T é um tremendo motivador! Amo ouvi-lo dizer ‘você consegue! Uma semana feita!’*”⁸³. Dessa forma, ficamos sabendo que a jovem está participando de um programa de vídeo aeróbico de perda de peso e que terminou sua primeira semana de desafio.

Além disso, inscrita na própria imagem, temos a informação: “*Insanity day 6*” (*Sexto dia Insano*). Assim, sabemos que a jovem em questão está iniciando sua jornada pela conquista do corpo ideal. O sucesso do fim da primeira semana é registrado pelo autorretrato. Sua imagem não provém do ato narcisista de se encantar pela sua própria imagem no espelho, como no caso anterior; mas também foi feita, provavelmente, pela câmera do celular, na opção de autorretrato, imagem produzida pela lente da câmera, na extensão de seus braços, evidenciando a função de construção e transformação da mão, das digitais, e o testemunho da fotografia digital nesse processo. Seu rosto, suado, sem maquiagem e com os cabelos presos, nos evidencia que ela acabou de concluir a prática de exercícios do dia. Suas expressões faciais não demonstram tanta animação ou satisfação, mas, certamente, convicção de que os primeiros dias devem ser ultrapassados para se ver resultado no autoaperfeiçoamento.

⁸² <http://belladonna23.tumblr.com>

⁸³ Tradução livre das autoras: “*Shaun T is such a motivater! Love hearing him say ‘you can do this!’ One week done! :)*”

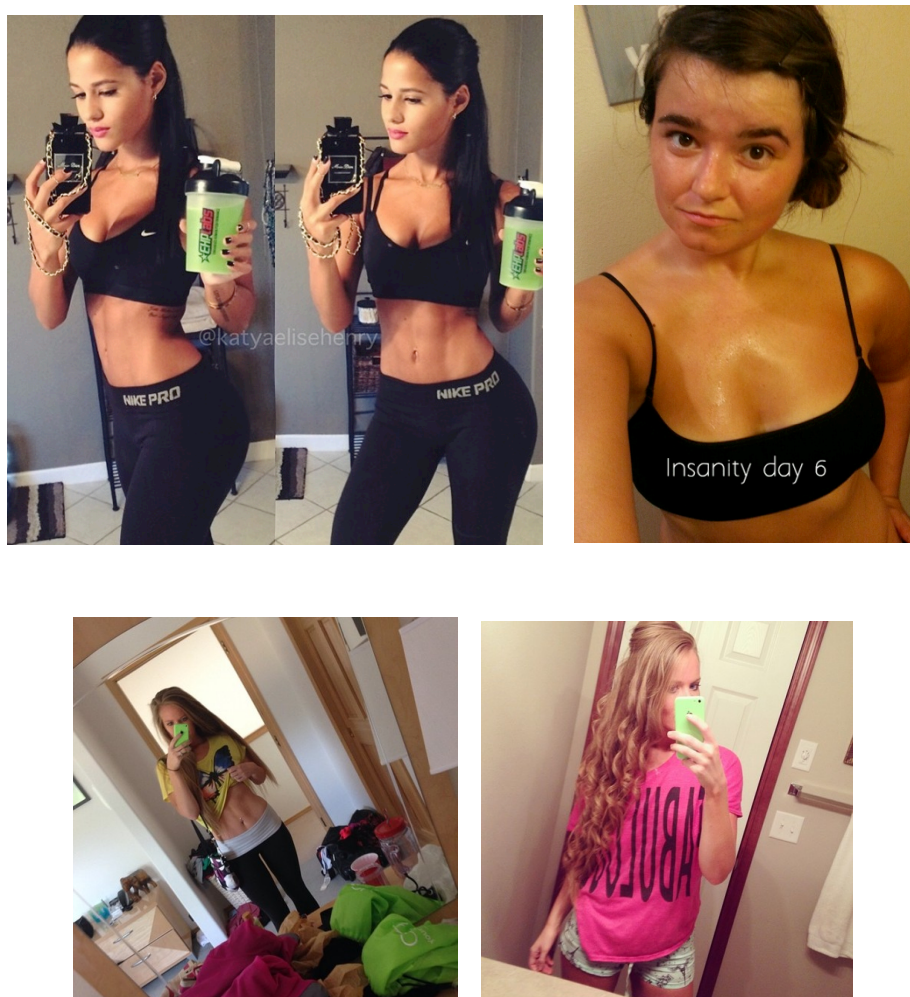


Figure 17: Sharee's Selfies Pool

As últimas duas imagens reblogadas do dia são os próprios autorretratos de Sharee, a dona do perfil do *Tumblr* analisado, ambos em frente ao espelho, feitos também pelo celular, que, localizado frente ao rosto da autora, só nos permite acesso à sua metade.

Uma das características mais marcantes dos autorretratos digitais compartilhados na rede, como percebemos nas imagens anteriores, é o que podemos denominar de estética do “*self shot*”, na qual se evidencia o braço do sujeito segurando a câmera ou a inclusão do espelho e da câmera na composição da imagem. Tais situações nos chamam a atenção para pensar a câmera como parte do evento do ato de se ver e da criação de uma imagem de si.

Nesse sentido, podemos mencionar aquilo que Mitchell (1995, apud Mendelson, 2010) chama de “meta-fotografia”: aquelas fotografias que revelam em sua estética o processo de sua produção. Demonstrando, por exemplo, a maneira na qual a câmera se torna explicitamente uma extensão do corpo dos seus sujeitos.

Para Chevrier (2011) não podemos escapar da óbvia verdade de que toda identificação pressupõe a mediação de uma imagem e de que todo autorretrato pressupõe uma performance, a representação do ‘outro’. Assim, a cada autorretrato não apenas nos representamos, mas contribuimos para nos permitirmos criar e reproduzir formações e normas sociais.

Ainda no *Tumblr Funeral For My Fat*, as imagens de seu arquivo parecem habitar um misto do prazer e da angústia da normatização de corpos e vidas, sintetizando-se em fotografias de ‘antes e depois’ de pessoas que, como Sharee, também lutam para melhorar suas vidas e seus corpos por meio de hábitos mais saudáveis. “*Nesse cenário, o homem deste fim de século vive um misto de insatisfação e contentamento na tarefa de sempre reelaborar a aparência e os dispositivos performáticos do seu corpo*” (COUTO, 2000, p. 136).

Segundo o autor, vivemos em um uma sociedade imagética imediatista que nos exige a mutação em seres belos, potentes, saudáveis e jovens. Narcisistas enfeitiçados pelo espelho do imperativo social de uma cultura material que, contraditoriamente, evidencia nosso desejo de se conectar e ser aceito socialmente, pois, como afirma Deleuze (1988, p. 15-16), “*o mundo moderno é dos simulacros [...], todas as identidades são apenas simuladas, produzidas com ‘efeito’ ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição*”.

Nesse sentido, as subjetivações dos sujeitos imersos nesses espaços parecem se estabelecer pelas diversas conexões criadas por meio do compartilhamento de ideais, de dicas, motivações. Conexões estas que agem, segundo Michel Taussig (1993), como “mimese”; ou seja, um devir em ação contínua que surge na interação entre cópia e copiado, e assim vamos compartilhando imagens de nós mesmos, um nos outros.

Essa relação pode compreender tanto uma fotografia ou um gesto, ou mesmo uma forma de ser. Assim, por meio da “mimese” de ações, narrativas, imagens, estilos de vida e formas de ser, imitamos, copiamos e diferimos padrões que se forçam visíveis e se tornam modelos de eus desejáveis que se mostram como espelhos de subjetividades. “*Entre a fidelidade fotográfica e a fantasia, entre a iconicidade e a arbitrariedade, entre o todo e a fragmentação, começamos, pois, a sentir quão estranha e complexa se torna a noção de cópia*” (TAUSSIG, 1993, p. 17).

No canto direito do *site* de Sharee, encontramos, também, um breve resumo sobre a vida da autora do perfil:

“Meu nome é Sharee, tenho 24 anos e ao longo de 5 anos eu perdi 118 pounds (cerca de 53 quilos) tornando-me vegana e por meio de muito trabalho! Meu peso mais alto chegou a ser 256 pounds (116 quilos). Eu nunca mais verei esse número novamente. Eu uso preto quando malho, pois é o FUNERAL DA MINHA GORDURA. Eu sei que minha gordura está morrendo e ela nunca mais encontrará o caminho de volta para o meu corpo. Ainda falta perder mais 10 pounds para atingir o meu objetivo! Esse blog é me motivar e ajudar aqueles que estão na mesma busca do que eu. Eu não consigo responder todas as perguntas. Então eu trabalho pesado para providenciar recursos: cheque minhas páginas de ‘fatos importantes’ (FAQ) para as perguntas mais frequentes, e todas as outras tabs: ‘minhas dicas’, ‘vegana/comer limpo’ e ‘planos para malhar’. Eu tenho MUITAS ferramentas preparadas. *Peso mais alto 256 pounds; Peso Atual:138;Objetivo:128; Altura: 5’8.*⁸⁴”

É interessante notarmos que suas “*fotos do progresso*” se dividem em dois tipos de imagens: antes e depois da mudança de estilo de vida. E que nenhuma das fotografias de antes do processo de emagrecimento e de mudança de estilo de vida são ‘*selfies*’, entretanto muitas das fotografias pós-emagrecimento são autorretratos e, na maioria, feitos frente ao espelho.

⁸⁴ “My name is Sharee, I am 24 years old and over the course of 5 years I have lost 118 pounds, being Vegan and hardwork!. My highest weight I ever reached was 256. I will never see that number again. I wear black when i work out, Its a FUNERAL FOR MY FAT. I know my fat is dying and it will never find its way back on my body. I have 10 more pounds to go till I reach my goal weight! This blog is here to motivate me, and help those who are on the same journey that I am on.I cannot answer every question. So I worked hard to provide resources: Check out my FAQ page for commonly asked questions, and all my other tabs for: my tips, vegan/clean eating, working out plans. i have LOTS of tools set up.”

Highest weight: 256
Current weight: 138
Goal Weight: 128
Height: 5’8



Figure 18: Sharee Self-Portraits Before and after

Segundo Rose (2001), essas dinâmicas que permeiam nossas relações parecem agenciadas por vetores que atravessam a pele, de forma que o próprio corpo é visto menos como um dado corporal do que como um complexo orgânico cujas propriedades são marcadas por uma mistura de desejo, psíquica da autoestima e de reforço do poder pessoal onde a performance, os rituais de autoformação e a cópia de outras imagens e estilos de vida moldam quem somos.

Na aspiração de alcançarmos nossos objetivos e determinadas imagens que fazemos sobre nós mesmos, passamos a estabelecer práticas e conexões com nós próprios por meio das tecnologias culturais da fotografia, do vídeo e das demais máquinas miméticas da visibilidade dos modos de ser. Esse devir do ‘eu’, muitas vezes, se mostra como um copiar recorrente que tanto emula quanto difere.

Assim, o que faz essas comunidades das imagens de nossos ‘eus’ tão fascinantes de se estudar, é que nós podemos vê-las como um arquivo do nosso processo de ‘vir a ser’. Somos como rascunhos, ou melhor, obras abertas, que nunca chegam ao fim, arquivos

vivos que evocam múltiplas questões da perspectiva de uma “virada do arquivo” na história das narrativas vernaculares e da história das relações no digital.

É nesse sentido que Jones (2002) nos alerta para o fato de que o digital não apenas media essas imagens, mas que ele próprio produz subjetividades na contemporaneidade. A constante produção e compartilhamento dessas imagens entre amigos e contatos desses, ao ponto de se perder na rede, as diferem dos usos e práticas do autorretrato fotográfico pré-digital que exigia tempo e um certo custo para o processo de produção e impressão.

Abreu (2005) nos lembra que a difusão da psicanálise marcou o desmonte do sujeito cognoscente e racional através do conceito de inconsciente e a transcendência do inconsciente freudiano é marcada pela tentativa da representação de um universal através da singularidade de uma aparência. Pondera, em contraposição, que o sujeito contemporâneo não se concebe por nenhuma máscara e afirma sua verdade em sua própria inconsistência. Nas fraturas das concepções de tempo e espaço, real e virtual, temos nossas identidades deslocadas e nos percebemos instáveis.

Bruno (2005) acrescenta que com a modernidade deixamos para trás o complexo de Édipo e o medo de não estarmos à altura daquilo que queremos para nós mesmos; e passamos para a era do Narciso, do fascínio da imagem ideal de ego, de forma que com próprio conceito de indivíduo parece inseparável de sua imagem midiática. Aparência e essência, ficção e realidade, público e privado se confundem e se complementam. Subjetividades constituídas prioritariamente na exterioridade, no projetar-se e fazer-se visível ao outro.

Nesse sentido, a tela afirma-se como o suporte privilegiado de uma série de relações que o sujeito estabelece com seus ‘eus’ e com os outros. E, no atual processo de individualismo atrelado à imagem, só se tornou viável pelo fato de as tecnologias de comunicação terem uma função central ao oferecem uma cena pública para as experiências privadas se afirmarem como instâncias de legitimação social do íntimo, ao ponto de, até mesmo, converter vítimas em heróis de suas próprias vidas e anônimos em célebres.

Assim, a mensagem é que quem não é belo, saudável ou feliz é porque não quer ser. Nossos limites nos constroem frente à cobrança social trazendo a tona um sentimento de constante fracasso e insuficiência. *“E é para este indivíduo que deve estar à altura de seu ideal que se dirigem todos estes produtos de ‘capitalização’ do corpo, da beleza, da saúde, da vida psíquica” (BRUNO, 2005, p.66).*

Nesses arquivos digitais sobre nós mesmos, nossas vidas e intimidades, oscilamos entre o receio de revelar demais e o fascínio de poder alcançar e compartilhar desejos. Transferir para o corpo e nossas imagens nosso contínuo desejo de se retocar. Ao fazermos isso coletivamente por meio do ciberespaço, transformamos uma questão individual em social. Coletivamente desejamos imagens mais belas, jovens, fortes e cheias de energia de nós mesmos. Por meio de tais cuidados como nossas imagens e corpos, rompemos a timidez e a zona de conforto.

Em uma das perguntas de um ‘anon’, percebemos tanto tais relações de cópia quanto de diferenciações, as quais derivam dessas relações e que muitas vezes parecem se traduzir no conceito de “motivação” que Sharee objetiva compartilhar por meio de seu perfil, mas que, como tudo no mundo, não agrada a todos.

Apesar de a autora do perfil não compartilhar as críticas e julgamentos divergentes dos seus em sua página na *Web*, e de não se dar ao trabalho de responder tais comentários, fica evidente, por uma das suas respostas, que eles acontecem: *“um leão não se importa com a opinião de uma ovelha. Me deixa **tão** feliz saber que mentes negativas nunca terão a satisfação de serem postadas no meu blog. Ainda que acessem todos os dias 24 horas, 7 dias por semana, para verem se ao menos irei respondê-los. E que também irão ver meu rosto estampado em todas as grandes lojas da revista PEOPLE... é bem legal”*.

Assim, fica claro que Sharee não é mais uma ‘anon’ como tantos que a seguem, alguém que não se encaixa nos limites do que é considerado feliz, saudável, belo e desejável. Ao ter alcançado seus objetivos referentes à sua autoimagem, ela se tornou uma celebridade e um modelo a ser seguido e copiado.

Para Stein (2013) nos colocamos e nos vemos como marcas e tendências; com “amigos” e “seguidores” estamos constantemente nos vendendo e avaliando nossa performance. Nesse contexto, assim como no das vendas, a confiança é uma peça chave e, assim, inflamos nossos egos publicamente para todos verem. Crescemos assistindo programas de *reality-shows* e fomos treinados para documentar o nosso cotidiano; sabemos que se soubermos contar ou fotografar bem nossas vidas por meio do *Instagram*, do *YouTube* ou *Twitter*, podemos nos tornar uma microcelebridade.

A história de vida de Sharee e seu sucesso se tornaram públicos e servem como exemplo para outras meninas que, como ela, usam o *Tumblr* (ou esse gênero específico como diário de dietas e exercícios físicos apelidado como *fitblrs* junção das palavras *fit*

e *tumblr*) para emagrecer, se tornarem belas, felizes e saudáveis, e, por sua vez, um modelo a ser seguido por outras meninas.

Isso se evidencia na fala de Sharee quando escreve para um ‘anon’: “lembro de quando colava histórias de sucesso de outras pessoas nas minhas paredes quando estava perdendo peso para manter em mente que eles conseguiram para me manter positiva e em foco. A possibilidade de minha história ser pendurada na parede de alguém como fonte de um ‘Eu posso fazer isso!’ me faz me sentir muito honrada.”.

Bruno (2005) nos lembra que sendo o ‘eu’ um ideal, um vir a ser, um adiante, se efetua portanto no plano da imagem e aí o interesse em filmar e publicar esse processo de transformação sob o olhar de espectadores, evidenciando transformações no estatuto do olhar que redefinem os limites do íntimo por meio tais ferramentas digitais, as quais atuam como dispositivos artificiais de produção da subjetividade.

Sibila (1993) sustenta que a publicação de tais diários íntimos na internet não é mero detalhe, mas o que seu objetivo primordial é a estilização do ‘eu’ e sua visibilidade. De forma que a continua composição e recomposição se dá no interior de agenciamentos, nos quais identificamos uma reunião de forças, movimentos e afetos com outros espaços e pessoas, nos quais tornamo-nos capazes de ser os sujeitos e os objetos de tais forças.

É justamente nessa mútua determinação entre nós e as tecnologias de comunicação e imagem que temos acesso a um território de conhecimento e produção de nós mesmos e de novas possibilidades de expressão a partir de tais agenciamentos, nos quais se funda a essência da cibercultura.

Assim, em meio ao *upgrade* tecnológico de antigas práticas de autonarrativas e a essencial exposição e visibilidade que tais práticas possibilitam aos sujeitos contemporâneos, surge a vontade de desvelar a especificidade dessas relações e perceber suas implicações sociais.

Para Sibila (1993), esse fenômeno de publicização das narrativas íntimas e privadas na *Web*, produzidas, compartilhadas e armazenadas com toda a sua parafernália de confissões multimídia, especialmente pelas *webcams*, nos oferece um prisma privilegiado para o exame do desvanecimento da interioridade clássica e das novas tendências exibicionistas e performáticas que alimentam os atuais processos de identificação. Esses mecanismos de ficção e consumo identitário encenam a espetacularização de um eu que busca o reconhecimento do olhar alheio.

Um dos armazenadores de vídeo mais popular no ciberespaço é o *YouTube*⁸⁵. Abreu (2005) acredita que o vídeo tem aparecido como uma aventura do autorretrato ainda mais flexível ao permitir uma maior autonomia dos sujeitos e ao sustentar discursos polifônicos e, sobretudo, ao permitir uma visibilidade imediata da imagem criada.

Neste espaço de criação e armazenamento de produções pessoais, coletivas e comerciais, muitas vezes o limite ou a clara distinção entre eles não são prontamente percebidos. A comunidade se tornou um dos *sites* mais acessados do mundo, proporcionando a chamada de TV aberta e livre, a difusão de conteúdos produzidos e monitorados pelos próprios usuários. Incluindo a difusão de conteúdos autorreferenciais antes vistos apenas em blogs.

Por tudo isso, certos usos dos blogs, fotologs, webcams e outras ferramentas como o Orkut e o Youtube seriam estratégias que os sujeitos contemporâneos colocam em ação para responder a essas novas demandas socioculturais, balizando outras formas de ser estar no mundo (SIBILA, 2008, p23).

Exemplo clássico é o caso de “lonlygirl15”, que em 2006 compartilhou uma série de ‘vídeos-depoimentos’ pelo *YouTube*. A jovem que se confessava uma relação difícil com o pai e sua solidão por estudar em casa, nos vídeos dizia-se chamar Bree e aos poucos outros personagens passam a fazer parte dos seus ‘episódios’ autonarrativos.

Muitas pessoas passaram a seguir o canal de “lonlygirl 15”, muitos questionavam sobre quem era a jovem e sobre o desenrolar da sua vida. A busca sobre a verdade por trás desses vídeos envolveu até jornalistas do *New York Times*. Assim, a dúvida entre o real e o drama nessas produções atrai a uma reflexão ainda mais intrigante do que nos produtos culturais consolidados.

Os vídeos de Bree parecem ter tido a intenção proposital de parecerem reais, ao mesmo tempo nada induzia os internautas a pensarem que se tratava de um vídeo amador e, portanto, o mais provável era se tratar de uma estória real. Com o tempo revelou-se que a vida de Bree não era real, mas interpretada por uma atriz dirigida e produzida por Ramesh Flinders e Miles Beckett.

⁸⁵ Este possui ferramentas de busca fácil, sugestão de conteúdo a partir de temáticas parecidas e facilitadores de divulgação e compartilhamento dos vídeos em blogs e comunidades. Fundado em 2005 por um trio de jovens americanos e se tornou uma empresa de valor bilionário vendida ao Google em 2006 (SILVA, 2008).

Refletindo acerca da natureza da subjetividade dos sujeitos que se dedicam a produzir e compartilhar autonarrativas e as mais diversas formas de autorrepresentação no ciberespaço, Bruno (2005, p.65) ressalta que esta é aberta aos meios de comunicação e *“seus diversos níveis de vida exterior - tela, imagem, interface, interatividade”*.

Nesse sentido, a autora coloca cirurgias plásticas, maquiagem, silicone, *fitness* na mesma categoria de das imagens e narrativas autorreferenciais vistas em blogs e perfis em comunidades virtuais que participam de uma construção artificial do corpo, da identidade e do foro íntimo. Ressalta, portanto, que a intimidade construída na cibercultura não pode ser facilmente sintetizada como falsa ou inautêntica. *“E neste mundo em que nossos corpos e almas ganham a plasticidade das imagens, a autenticidade também reside naquilo que se parece ser”* (BRUNO, 2005, p.66).

Para França (2006) no regime visual de hoje não podemos analisar a produção atual sob a vertente do falso e do verdadeiro, do real e do imaginário, já que nada existe além do dispositivo que carrega consigo seus percursos, linhas de fuga, potencialidades e criatividades. Assim, mais do que um sistema técnico essas imagens devem ser compreendidas como imagens-experiências. Frente aos dispositivos, nos colocamos em atos performáticos que nos permitem experiências imagéticas que nos remetem a um ‘novo realismo’ que encontra seu espaço nos produtos culturais, mas que também se agarra ao mundo cotidiano e ao seu vínculo social, muitas vezes reforçando padrões visuais já existentes, determinados estilos de vida e estereótipos. No final o que importa é o imediatismo do espetáculo e a satisfação dos desejos voyeuristas.

Nesse complexo espaço virtual as pessoas comuns se potencializam em personalidades que se mostram; os espaços privados são por vezes expostos e publicizados, tornando o limite entre a vida pública e privada cada vez menos nítido e sólido. Assim, a Web 2.0 permite uma construção global e comunitária de subjetividades cada vez mais *‘exíntimas’* e novas formas de autoconstrução (SIBILA, 2008).

Poderíamos expor inúmeras páginas pessoais que exemplificam, em diversas formas, uma intimidade que busca na visibilidade do olhar do outro um reconhecimento, um expectador, um leitor ou um *voyeur*. Na página pessoal de Lara Franziska⁸⁶, no *Tumblr*, deparamo-nos com inúmeras fotografias, em sua maioria, de

⁸⁶ <http://larafranziska.tumblr.com>

jovens mulheres extremamente magras e nuas, imagens animadas, ou fixas, de casais em atos sexuais e alguns relatos e imagens pessoais de Lara.

No link “*about me*”⁸⁷, “sobre eu”, a autora da página apresenta-se como Lara, de 21 anos, que vive na Alemanha e que adora, ‘muito além da conta’, corpos. (“*Hi there. My name is Lara, I’m 21 years old, and live in Germany. I adore bodies way too much*”).

As imagens pessoais de Lara, além de visíveis no arquivo principal da página meio a tantas outras compartilhadas e armazenadas por ela, e por outros *Tumblrs*, como uma forma de apropriação dessas imagens, também podem ser vistas separadas das demais por meio do link ‘*me*’⁸⁸. Neste arquivo digital temos acesso a inúmeros autorretratos que expõem a paixão de Lara pelo seu corpo, imagens de Lara com seu companheiro, seu desejo por um corpo magro, acentuado por costelas à mostra e pelas pernas finas, e, ao mesmo tempo, pelas suas curvas, seios e nádegas.

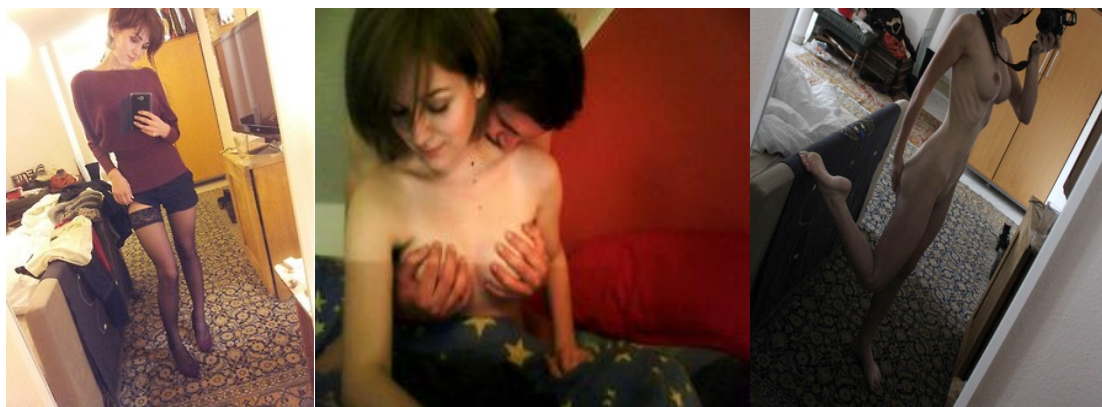


Figure 19: Lara Franziska’s Self-Portrait

A amplitude de possibilidades de manifestações nos espaços autorrepresentativos, no ciberespaço, nos permite perceber as múltiplas possibilidades desses territórios e a explosão de imagens cotidianas que aí habitam e a importância das ferramentas de processos de subjetivação na contemporaneidade. Nesse cenário, as *webcams* constituem-se em pequenas câmeras filmadoras acopladas ao computador que permitem transmitir ao vivo cenas das casas dos usuários, transpondo a exposição da intimidade e do privado, ou pelo menos jogando com a ideia da exposição da intimidade.

“Miss Alice_94”⁸⁹ é um perfil do *Tumblr*, que por meio de fotografias, *gifs* (fotografias em movimento), textos e uma constante interação entre eles e seus

⁸⁷ <http://larafranziska.tumblr.com/about>

⁸⁸ <http://larafranziska.tumblr.com/tagged/me>

⁸⁹ <http://malice94.tumblr.com/>

espectadores por meio de espaços para perguntas, respostas e comentários, nos permite acompanhar sua vida pessoal e profissional.

O conjunto dessas ferramentas permite tal exposição do privado que, muitas vezes, os espectadores, além de acompanharem o desenvolvimento e a produção dessas narrativas, acabam por criar afeto e intimidade pelos sujeitos que produzem tais conteúdos. Assim, a enorme quantidade de informações criadas e trocadas entre os usuários tem aumentado consideravelmente, fazendo com que cresçam também as possibilidades de interação entre os indivíduos, possibilitando uma nova lógica às interações.



Figure 20: Miss Alice_94 - Up awake, barely! Il be on in 5.

Nas imagens acima, vemos *Miss Alice_94* vestida com uma fantasia que faz referência à personagem Alice no País das Maravilhas. Na primeira, sentada com as pernas elevadas em uma pose ao mesmo tempo descuidada e provocante, nos mostra sua xícara de café (ou de chá de aniversário?), seu rosto de sono e a legenda que poderia ser traduzida como: *‘Em pé acordada, quase nada! Estarei online em 5 minutos’*. Logo percebemos por essa e inúmeras outras imagens, como a segunda, na qual a jovem aparece de costas, fantasiada, com as pernas abertas e a calcinha nos calcanhares, que *Miss_Alice94* trabalha fazendo vídeos *online*, por meio da *webcam*.

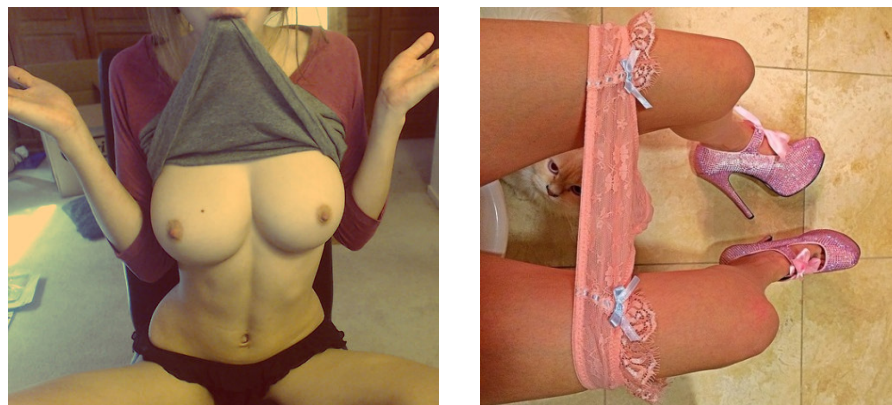


Figure 21: Miss_Alice94 Selfies

I swear I'm getting some kind of
secondary puberty HAH.
Whats going on!? 22,803 notes

<http://sabrinanelliejuarez.tumblr.com/>
Xanny this needs to stop....
2,694 notes

Em sua página, *Miss_Alice94* expõe sua intimidade e sua vida, sua rotina de exercícios e hábitos alimentares, suas músicas favoritas do momento, fatos e intimidades sobre sua vida familiar e sobre sua casa. Além disso, conta que ganha dinheiro fazendo *strip tease online* e, seguindo o modelo confessional dos diários íntimos, ou, como diria Sibila (2008), diário *exíntimo*, o espectador se depara com inúmeras imagens íntimas de Alice exibindo seu corpo e possibilitando uma espécie de “por trás das câmeras”, ou melhor, o por trás da *webcam*, vemos fantasias e *lingeries* que a jovem utiliza em suas performances.

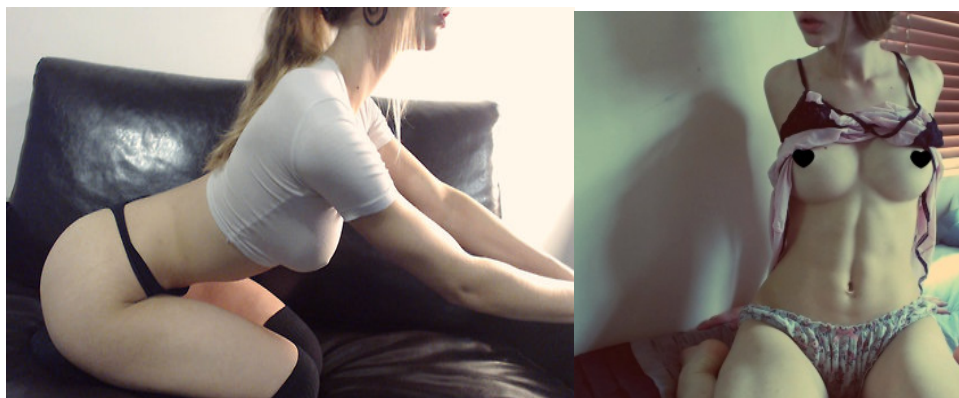


Figure 22: Jumping online now :) Come say a little hello. Im 20 in two days!1,230 notes

Quando levamos em consideração as pessoas e as vidas que se expõem por meio das comunidades virtuais, temos de analisar o processo de construção de personagens, o que revela as mais diversas formas de manifestação individual na Internet. Podemos entender como o “personagem” o alterego criado a partir de uma imagem fictícia ou mesmo uma imagem construída a partir das características reais do próprio sujeito, que exalta algumas, esconde e distorce outras. É por meio da ação dos personagens que

criamos para nos representar, que interagimos e participamos ativamente das comunidades nas quais nos inserimos.

Essa ação social e individual que marca as relações na contemporaneidade evidencia um jogo constante dos indivíduos com o grupo. É nesse sentido que acreditamos que a grande importância e popularidade dos perfis sociais se dão justamente pela oportunidade que eles oferecem às pessoas de se reinventarem e criarem novas versões de si.

Canetti (1986, apud Deleuze e Guattari, 1995) especifica a multiplicidade de massa em oposição à multiplicidade de matilha. Na multiplicidade de matilha, *"cada um permanece só, estando no entanto com os outros (...); cada um efetua sua própria ação ao mesmo tempo em que participa do bando"* (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.47). Assim, o centro dá lugar a vários lugares que se conectam entre si através das possibilidades e das ações de cada sujeito frente ao grupo. Nesse sentido, observamos a criação dos personagens como ações independentes, possibilitadas pela autonomia existente nas ferramentas nas quais são criados.

Entretanto o cenário da cibercultura está em constante modificação e, na tentativa de mapear esse território cambiante, Gilles Deleuze designa este regime apoiado nas tecnologias eletrônicas e digitais, na superprodução e consumo exacerbado, como a 'sociedade do controle'. *"Um sistema articulado pelo marketing e pela publicidade, mas também pela criatividade alegremente estimulada, 'democratizada' e recompensada em termos monetários"* (SIBILA, 2008, p17).

A participação dos usuários nos processos de produção das mídias que consomem se intensifica a cada dia e a cada nova ferramenta, aplicativo e comunidade que surge diariamente na internet. Encontra suporte para essas produções em máquinas digitais de captura de imagem e som, as quais permitem uma constante troca e produção de conteúdos íntimos e subjetivos. Tal fato faz com que o ciberespaço além de espaços cativantes e complexos, nos faça questionar sobre o que move tais processos, sobre o desejo por tais imagens e narrativas. Em que medida a infinidade de produções particulares possibilitadas pelo digital e pelo ciberespaço, traz mudanças para o entendimento da imagens autorrepresentativas?

Acreditamos que as novas práticas comunicativas que povoam os cenários digitais e globalizados inauguram territórios de trocas intersubjetivas, assim como um terreno fértil para outras formas de subjetivação e configurações. Paralelamente, ao observar o permanente estímulo mercadológico, que sistematicamente captura e se apropria de

muitas dessas práticas, e que, segundo Sibila (1993), não parece estimular a criação de territórios existenciais realmente inovadores e formas menos sujeitadas de ser⁹⁰.

Esse fenômeno complexo por essas duas vertentes aparentemente contraditórias parece se localizar em uma exigência mercadológica e social de novas criatividades que são avidamente capitalizadas a serviço de um mercado capaz de tudo devorar para convertê-lo em lixo, ao mesmo tempo, de possibilidades infinitas para criações, experimentação estética e para a ampliação do possível.

“É por isso que grandes ambições e extrema modéstia aparecem de mãos dadas nesta insólita promoção de você e eu que se espalha pelos circuitos interativos: glorifica-se a menor das pequenezas, enquanto se parece buscar a maior das grandezas. Vontade de potencia e de impotência ao mesmo tempo?” (SIBILA, 2008, p.11).

Com intuito de visualizar tais questões, e pensarmos sobre nossas experiências estéticas diante dessas imagens, devemos focar nas sensações que nos movem frente a elas, descobrindo o que há nelas que nos restringe à sua superfície e extremidade; raramente nos convidando a algo além daquilo que é visível à primeira escaneada visual, como se não pudessem relevar além do que se encontra exposto.

Imagens-chichês de rostos e corpos nus ofuscados pelo *flash* rebatido em superfícies luminosas que registram o simples, o banal e o essencial da vida. O ato de escovar os dentes, de observar seu corpo junto ao de um amante, de provar uma roupa, ou examinar cuidadosamente partes do seu corpo parece categorizar muitos dos autorretratos amadores apropriados por Joan Fontcuberta em seu projeto “*Through the looking glass*”. Imagens, em sua maioria, sem sombra ou mistério, onde a visibilidade parece estender-se ao máximo. Imagens tão banais que muitas vezes nos desafiam a questionar se portam alguma subjetividade, parecendo imagens e vidas ocas, sem profundidade.

No ensaio que acompanha o livro-catálogo da exposição, Fontcuberta nos explica que o espelho parece ser justamente a metáfora perfeita para o ato fotográfico, um ‘*espelho com memória*’⁹¹, imagens que dependem de um sujeito que as vê,

⁹⁰ Pois, como explica Suely Rolnik (1993, p.09) em seu instigante artigo ‘Toxicômanos de identidade’: “a dinâmica do capitalismo contemporâneo detém uma ferocidade inusitada, e uma capacidade jamais vista de capturar, copiar e vender ‘modos de ser’ que ficam rapidamente obsoletos e, como tais, após serem consumidos devem ser descartados e substituídos a toda velocidade por outros sempre desenhados sob o imperativo do gozo constante, da fruição e do sucesso eminentemente visíveis”.

⁹¹ Fontcuberta menciona o caso de Oliver Wendell Holmes—doctor, homem letrado e fotógrafo amador, que intuiu precocemente batizar o daguerreótipo como “um espelho com memória” em seu artigo *The Atlantic Monthly* em junho de 1859.

acrescentando sua própria imagem para absorver seu significado, imagens paradoxais que revelam e escondem, que permitem a observação empírica e uma ilusão transitória. Tal poética do espelho fundou um tradicional gênero de retrato que ganha um novo fôlego quantitativo e a popularização do estilo frente à proliferação de câmeras digitais e comunidades virtuais fundadas no compartilhamento de imagens.

Nesse sentido, o autor usa o termo *'reflectograma'* como proposta para definir as imagens que carregam em sua superfície a confluência e o agenciamento entre câmera, espelho, sujeito e objeto, os quais definem a natureza escópica e panótica da nossa sociedade, onde tudo é governado por uma visão absoluta e todos estão envolvidos no prazer da visibilidade, de olhar e ser visto. E que, mais do que uma sociedade que vivencia o opressivo e autoritário mito do *Big Brother*, se abre à democracia de um sistema participativo.

Assim, tais *'reflectogramas'* estampados em milhões de imagens que circulam no ciberespaço, expõem o íntimo e o privado, tornam anônimos em celebridades e trazem à tona a afirmação do filósofo Berkeley de que “ser é ser percebido”. Percebemo-nos e somos percebidos, e atestamos tal ato pelo uso das ferramentas digitais (que nos indicam quantas visualizações, curtidas, comentários e compartilhamento uma imagem teve, de forma a nos indicar nossas imagens de mais *'sucesso'* frente aos nossos espectadores), e, assim, testemunhamos nossa existência para o outro que nos devolve a paradoxal consciência entre existir e se coisificar na imagem e no olhar.

Desta forma, o ser-imagem configura-se como uma modalidade de ser, e de perceber-se como existente e parte do mundo. Tal questão torna a imagem da vida cotidiana e banal um importante embate no campo visual e nas pequenas narrativas.

Segundo Flusser (1998, p. 15), “os homens já não decifram as imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de imagens”. Destarte, por meio da experiência do autorretrato percebemos que, ao passo que muitos participantes se preocupam primordialmente com questões técnicas e estéticas, como o caso de Laurene Bath, outros, com muito mais belas imagens nas quais seus corpos estão inseridos, buscam revelar minuto a minuto uma realidade doméstica e cotidiana, imagens semelhantes às de câmeras de vigilância, que revelam um narcisismo e um desejo de ser acompanhado pelo olhar do outro.

A instalação de Fontcuberta coloca em reflexão o acúmulo, a reciclagem e os arquivos da fotografia vernacular no contexto das comunidades virtuais, diagnosticando a consciência contemporânea na era dos espelhos, na qual o gesto de criação não

consiste apenas em produzir imagens, mas em criar novos significados para as imagens que já existem. O artístico deixa de ser subsídio da criação e estende os direitos de liberdade e expressão para os expectadores-autores.

2.4 Fotografias digitais, virtuais e contemporâneas

De maneira geral, a dificuldade em nos aceitarmos finitos e submissos ao desaparecimento sempre nos acompanhou. Provavelmente a dificuldade em aceitar o passar do tempo e a efemeridade da vida, dos momentos bons e maus, tenha nos motivado a criar estratégias de permanência; seja por meio do carvão e da argila, com as quais a amante do conto de Plínio conseguiu guardar a sombra de seu corpo junto ao do seu amado; seja pelo desejo ardente pela fotografia que motivou os protofotógrafos e cujos desejos nos acompanham a cada *clic* fotográfico.

Na tentativa de guardar eternamente o que era para durar apenas um instante, a fotografia parece dançar com a evanescência, ou com a morte, desde seu início. Tal reflexão parece atingir-nos fortemente quando percebemos que, na contemporaneidade, já cansados de tentar compartimentar conceitos e estilos de vida, a efemeridade das relações é evidenciada. Nada mais parece ser feito para durar muito.

Nesse sentido, a prática fotográfica contemporânea parece cada vez menos importante naquele papel que uma vez resumia a sua essência: o de possibilitar uma janela para um passado, e assume cada vez mais seu papel de prótese de extensão dos nossos sentidos e subjetividades. Daquilo que é vivido no presente, permitindo a valorização de um acontecimento: um instrumento protético que permite a visualização e a vivência do presente.

Tal reflexão se evidencia quando, por exemplo, assistimos ao vídeo *Happy Flash Society* de Guto Parente. Trata-se dos instantes de espera para o início do *show* do Roberto Carlos, momentos em que algumas pessoas ainda estão se acomodando em seus lugares, mas quando, principalmente, percebemos e nos assustamos com a presença do *flash* das câmeras fotográficas estourando continuamente na plateia. O momento tão esperado ainda não aconteceu, mas as pessoas continuamente se fotografam para legitimar a importância daquele acontecimento. Disparos frenéticos que produzem um número absurdo de imagens, as quais, em sua maioria, provavelmente, não serão vistas. Essa postura jamais seria possível sem o digital e sua tecnologia de armazenamento e produção de imagem; instantâneos que fragmentam e interrompem o presente atropelado e dilacerado pela tentativa de legitimar o vivido.

Batchen (2008) afirma que, se considerarmos apenas a produção de fotografias caseiras dos Estados Unidos da América, estaremos lidando com uma produção de cerca de 550 fotografias por segundo, estatística que questiona e sugere se tal ato não estaria mais relacionado mais a certa neurose, do que ao prazer. Então, nos pergunta sobre o porquê de produzirmos tais fotografias, o que fazemos com elas e o que pensamos sobre essas produções.

Apesar da ubiquidade das fotografias privadas como um gênero, conforme vimos no capítulo anterior, elas raramente aparecem nas histórias da fotografia por uma razão óbvia: por um lado, não se encaixam facilmente nas narrativas históricas que se focam na originalidade, inovação e individualismo; e, por outro, se trata, em sua maior parte, de imagens de conteúdo sentimental e de uma certa ‘falta- de- criatividade- repetitiva’ tornando-se um gênero impopular nas reflexões de críticos ou de fotógrafos profissionais.

Entretanto, o autor nos aconselha a ver essa questão por outro ângulo e perceber que é justamente por essas mesmas razões que tais imagens se tornaram tão numerosas, sendo, portanto, um problema absolutamente central para qualquer acadêmico devoto à história da fotografia; de forma que as produções vernaculares nos desafiam a pensar em como dar conta de sua banalidade, sua repetição; sobre o fato de que são todas iguais e, ao mesmo tempo, também, são todas um pouco diferentes⁹²; sobre o desejo que nos atrai a elas e sobre sua estética.

Desta forma, nos últimos anos, vimos a fotografia, em especial as vernaculares, ressurgirem como uma das práticas mais vibrantes das interações interpessoais no contexto da convergência das mídias e do ciberespaço. Quando todos previam sua morte, ou pelo menos um deslocamento da sua prática para as margens da cultura, a fotografia ressurge de suas cinzas em câmeras acopladas em celulares, permitindo que qualquer um esteja apto a fotografar a qualquer momento e que houvesse uma circulação dessa imagem de forma quase imediata. Assim, a fotografia se transforma em um importante instrumento de comunicação, de registro cotidiano, de visualização da existência e de construção identitária.

⁹² Batchen (2008) concorda com Michel Foucault quando este diz que devemos eliminar oposições entre uma forma de conhecimento mediana representada pela mediocridade cotidiana e o conhecimento depravado manifestado pela singularidade de gênios; ao afirmar que para considerarmos todas as fotografias em sua história, temos que desenvolver uma forma de lidar com a visualidade e a economia política do ‘igual porém diferente’.

A acessibilidade dessas imagens pela circularização na rede virtual, acentuada pela rápida disseminação dos repasses pessoais, coloca a fotografia como idioma preferido nas práticas de comunicação mediada. Ao mesmo tempo em que presenciamos um grande investimento da indústria em inúmeros formatos, facilidades e diferenciais de câmeras fotográficas, as mudanças ocorridas na forma de vivenciarmos a fotografia não podem ser vistas somente como um fator tecnológico, mas como resultado da soma de transformações culturais, sociais e tecnológicas de uma determinada época (LISTER, 2007).

Apesar de autores, como Manovich (2003), afirmarem que os limites demarcadores entre o digital e o analógico estão cada vez menos nítidos, fica claro ao olharmos para a nossa prática cotidiana como a fotografia tem habitado um novo ambiente tecnológico e como mudou o nosso ato de fotografar e conviver com as imagens.

O digital permite, assim, uma produção cada vez mais intensa de imagens do nosso dia a dia, ao passo que fotografar tornou-se um ato menos ritualístico e mais íntimo das pessoas comuns e dos momentos banais, tornando possível a instantaneidade dos repasses pessoais de tais informações visuais, assim como o aumento das práticas de pós- edição dessas fotografias.

Para Murray (2008), o digital altera a prática fotográfica do cotidiano a partir do momento em que os usuários tiveram que aprender novas práticas e protocolos para utilizar a câmera nas suas vidas cotidianas. O relacionamento entre fotógrafo, câmera, espectador e a própria imagem mudou de forma significativa e, ainda assim, existem tanto continuidades quanto rupturas.

É nesse sentido que Lister (2007) afirma que o digital glorificou a imagem fotográfica ao oferecer sua própria textualidade, imortalizando o fotográfico ao torná-lo o veículo através do qual continuamos a consumir imagens, já que todas têm aparência e significância fotográfica.

A fotografia como instrumento de formação de identidades e meio de comunicação sempre esteve presente no ato fotográfico, porém essa característica era vista como algo posterior à sua primeira função, a de memória. Na fotografia analógica, as imagens pessoais eram, primeira e principalmente, uma ferramenta para relembrar. Vistas como a forma mais confiável para verificar a “vida como ela era”, mesmo que a imaginação e projeções estivessem intrínsecas a esse processo de relembrar. Função vista por Dijck (2008) como, ainda, igualmente vibrante, apesar de reconhecer a inegável função como formadora de identidades e comunicação na Era Digital.

Em contraposição, inúmeras pesquisas recentes de antropólogos, sociólogos e psicólogos sugerem que o crescimento e desenvolvimento das câmeras digitais tenham favorecido a função de comunicação e de formação de identidades em detrimento da fotografia como instrumento de memória⁹³. Assim, a fotografia contemporânea já não é mais conceituada como um instrumento primordial do passado, mas se fortifica como um instrumento de construção de identidade na individualidade e na formação de grupos (conceituais e virtuais).

Ao usarmos a expressão “fotografia contemporânea” temos que estar atentos ao que estamos nos referindo exatamente. O próprio termo “contemporâneo” possui pelo menos três significados distintos, como ressalta Soulages. O primeiro sentido é relativo e qualifica o fato de uma determinada coisa compartilhar o mesmo tempo que outra, sendo, portanto, impossível dizer que algo é contemporâneo em si. Em outro sentido, usa-se o termo como um absoluto, em uma visão anti-histórica e autocentrada, na qual o presente atual é visto como o centro do tempo. Um terceiro sentido é aquele sugerido pela expressão “arte contemporânea”, que não designa nem um período histórico particular, nem um estilo específico, mas sim certa forma de fazer arte (SOULAGES, 2009, P 15-16). É através de um aporte paradigmático que devemos entender a fotografia contemporânea e não através de uma apreensão cronológica.

Para Entler (2009), o contemporâneo, mais do que uma regra estilística ou um procedimento, é a postura de uma tentativa de se posicionar de forma crítica em relação a um ponto de partida. De acordo com Tamisier, *“a fotografia contemporânea não nos faz mais descobrir o mundo dos outros, mas sim ela se apresenta como uma imagem de nossa visão, como o reflexo narcísico de nossa própria apreensão do mundo”*⁹⁴ (apud SOULAGES, 2009, p 17). Para Soulages, isso aconteceria por conta do rompimento da fotografia com as exigências realistas: a fotografia não estaria mais ligada ao *“isso foi”* (*ça a été*), mas sim ao *“isso foi representado”* (*ça a été joué*) (SOULAGES, 2009, p. 17).

O advento da tecnologia digital nos parece ter um papel importante na reformulação da teoria fotográfica contemporânea. Lister (2007) nos fala que, durante quase toda a década de 1990, o debate acerca da fotografia foi marcado por discursos

93 Ver GARRY, Maryanne and GERRIE, Matthew. When photograph create false memories, current directions. *Psychological Science*, 14(6), p.321-5, 2005.

HARRISON, Barbara. Photographic visions and narrative inquiry, *Narrative Inquiry* 12(1):87-111, 2002.

94 Tradução livre das autoras: “La photographie contemporaine ne fait plus decouvrir le monde des autres, elle se donne bien plutôt comme l’image de notre vision, comme le reflet narcissique de notre propre apprehension du monde”.

trágicos que previam seu fim, ou um deslocamento radical de sua prática. Assim, a morte da prática fotográfica seria marcada por um fim determinado pela tecnologia digital. Entretanto, o autor ressalta, e como aqui veremos, que, aos poucos, teóricos da área⁹⁵ que investigavam tal questão foram reconhecendo que a tecnologia por si só não representa nada sem uma proposta cultural e social dentro de uma circunstância histórica específica.

O fato é que a fotografia teve mais uma vez, e agora pelo digital, seu processo técnico, sua materialidade e prática modificados, e, em meio a todas essas mudanças, o próprio estatuto da fotografia foi colocado em questionamento.

Exemplos não nos faltam, como a afirmação de Tim Druckrey de que a própria essência da fundação e do estatuto do documento fotográfico estava sendo desafiado com o surgimento do digital. Ou, quando Fred Ritchin, por outro lado, falou de um profundo enfraquecimento do estatuto fotográfico como forma pictorial intrinsecamente verdadeira. Anne-Marie Willis ainda especulou sobre o possível desaparecimento da fotografia como uma tecnologia e uma estética específicas. William J. Mitchell, por sua vez, afirmou que, em seu sesquicentenário, em 1989, a fotografia estaria morta, ou, mais precisamente, radicalmente e permanentemente deslocada.

Para refletirmos sobre a atual situação da prática fotográfica e as mudanças advindas com o digital, nos parece importante pensar o que este de fato representa para essa prática. Entretanto, antes precisamos lembrar que incertezas e ambiguidades, já vistas no primeiro capítulo dessa tese, são carregadas pela fotografia desde o início de sua história⁹⁶.

Também vale mencionar antes de nos aprofundarmos na questão do digital, que o flerte entre fotografia e morte marcou vários momentos de sua história, não só agora e não restrita a sua própria linguagem. Sua trajetória já se iniciou com o receio dos pintores da época frente à invenção fotográfica; exemplo disso é a declaração do pintor francês Paul Delaroche, que afirmou, em 1830, que a partir daquele dia a pintura estava assassinada pela fotografia. (BATCHEN, 2008)

Afinal, a vida nasce da morte; e a fotografia é uma presença habitada por ausência. Mesmo depois de terem aprendido a interromper as aparições fantasmagóricas, ou pelo

⁹⁵ Litser (2007) cita, entre outros, Frosh (2003), Manovich (2003) e Bolter e Grusin (1999).

⁹⁶ Questionamentos sobre o momento histórico em que se tornou um desejo social, sobre as nomenclaturas, conceitos, desejos e produções desses primeiros amantes e desejanter da fotografia, tornando a forma e o momento de sua concepção uma questão histórica complexa, talvez melhor descrito, pelo autor, como um palimpsesto, como um evento que se inscreve no espaço deixado em branco pelo colapso repentino da filosofia natural e da sua visão de mundo.

menos atrasar a partida das efêmeras imagens produzidas pela luz, ainda havia a necessidade de explicar a natureza dessa conjuntura, as presenças remanescentes e os traços espectrais de um objeto não totalmente presente, configurando-se em um desejo de um conjunto impossível de transitoriedade e fixidez, uma simultaneidade visual do efêmero e do eterno⁹⁷.

Na verdade, mesmo agora, duzentos anos após o estabelecimento fotográfico no campo das artes visuais, da comunicação, da ciência e das práticas cotidianas, a pintura continua forte, estabelecida e ainda mais livre da ditadura mimética. Mesmo assim, precisamos reconhecer que, como Delaroche havia previsto, a introdução fotográfica trouxe a desgraça para muitas indústrias imagéticas já estabelecidas, e a título de exemplo podemos mencionar a extinção da pintura em miniatura a partir dos retratos magicamente baratos, brilhantes e exatos do daguerreótipo.

Batchen (2008) nos alerta que a eutanásia induzida fotograficamente não se restringiu apenas a algumas formas de reprodução individual. Walter Benjamin, em seu famoso ensaio sobre a representação mecânica, faz uma previsão ainda mais grave do que a de Delatoche: a morte do próprio capitalismo havia sido apressada ao ter inexoravelmente transformando a aura de autenticidade das artes em mercadoria⁹⁸.

Mas o diferencial a respeito da explosão da sustentação da morbidade fotográfica a partir do digital, segundo o autor, parece resultar de duas ansiedades relacionadas. A primeira é um efeito da introdução generalizada de processos de imagens orientadas por computador que permitem que fotografias “falsas” (*“fake photographs”*) se passem

⁹⁷Outra evidência que o autor nos oferece da relação entre fotografia e morte foi a associação do daguerreótipo com a magia negra. Era essa a explicação que Nadar dava, com certo divertimento, sobre o motivo de seu amigo Balzac ter um "medo intenso" de ser fotografado. A teoria de Balzac afirmava que todos os corpos são feitos de inúmeras camadas de imagens fantasmagóricas; além disso, acreditava ser impossível a criação de algo material a partir do impalpável. Concluía que a cada *clic* é removida uma das camadas espectrais dos nossos corpos, nossa essência, e transferida para a matriz da imagem. Atentamos para o fato de que o excesso de vida foi realmente um problema para os primeiros fotógrafos que queriam trabalhar com retratos, devido à lentidão da exposição, de forma que apenas um leve movimento era o suficiente para resultar em um possível desfoque e provável borrão. Paradoxalmente, as estratégias para evitar que as pessoas se mexessem faziam com que seus rostos ficasse semelhante ao de um cadáver. Em outras palavras, para não parecer um fantasma, para parecer vivo, tinha-se que primeiro agir como se estivesse morto. Além disso, alguns fotógrafos fizeram da relação entre fotografia e morte um lucrativo comércio; com a prática de fotografias póstumas, pais em luto poderiam consolar um pouco suas saudades com uma fotografia de seu ente querido, que não raras vezes era a única memória fotográfica que lhes restava.

⁹⁸Para Beatchen (2008), Benjamin vê a fotografia como uma manifestação mecânica do modo capitalista de produção e que necessariamente deu as sementes da própria implosão e morte do capitalismo. A aura teria que morrer na mão da fotografia antes que qualquer relação social verdadeiramente autêntica pudesse ser trazida de volta à vida. O capitalismo, portanto, projeta-se como seu próprio pior pesadelo, seus meios de sustento é também o seu veneno. E, para Benjamin, pelo menos, a fotografia goza deste mesmo caráter dual, tal como o daguerreótipo é uma força que é simultaneamente positivo e negativo.

por “reais” (*“real photographs”*). Incapazes de detectar a distinção entre esses dois conceitos, descartamos nossa fé na capacidade de a fotografia ser veículo de uma verdade objetiva.

Assim, pretende-se aqui deixar claro que a morte fotográfica anunciada por alguns teóricos a partir da tecnologia digital, e da qual aqui se fala, se refere (mais do que a morte de uma prática ou da confluência de relações que a fotografia torna possível) é a morte de um discurso a que aqui se refere. Morte de um discurso relacionado a uma visão ontológica da fotografia.

Para fundamentar tal reflexão é importante ressaltar que os sucessos da fotografia nos territórios da cultura e da arte sobrevivem exatamente no momento do declínio histórico de seus usos práticos. A fotografia que surgiu com o nascimento da sociedade industrial, e em estreitamente ligada aos seus fenômenos mais emblemáticos – como a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização e as transformações nas formas de se pensar sobre o tempo, o espaço, a democracia e as comunicações – associado a seu caráter mecânico, fez da fotografia a imagem da sociedade industrial e a mais adequada para documentá-la servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores. Da mesma forma que a sociedade industrial foi a condição de possibilidade, seu objetivo principal e seu paradigma, as mudanças que ocorreram no seio dessa sociedade foram tantas que dificilmente responderia às necessidades de uma sociedade informacional, embasada em redes digitais. Assim, *“ao longo das últimas décadas [...] a fotografia não teve mais condições de satisfazer todas as suas necessidades em imagens.”* (ROUILLE, 2009, p.16)

A esse respeito, Rouillé (2009) defende e observa que, de maneira alguma, a denominação “Fotografia digital”, que ele considera imprópria, é um derivado digital da fotografia, já que *“uma ruptura radical as separa: a diferença entre elas não está no grau, mas na natureza”* (ROUILLE, 2009, p.16).

Ainda assim, precisa-se ter em mente que as modificações que, ao mesmo tempo, afetaram as sociedades ocidentais, o território conjunto das imagens, e em particular da fotografia, são recentes. Recentes e enormes. E tão novo quanto o reconhecimento cultural da fotografia é o estatuto de objeto de teorias e pesquisas. E, por isso, segundo o autor, *“continua amplamente inexplorada, ignorada ou abandonada por autores e teóricos, tendo seu interesse e sua complexidade geralmente subestimados. As vezes, também, sendo maltratada, ou subjugada apressadamente.”* (ROUILLE, 2009, p.16)

De fato, entre escritores aguçados e de renome, na maioria das vezes, as reflexões sobre a fotografia eram motivadas a partir da referência implícita e indiscutível da pintura de cavalete, ou mesmo da gravura. Uma imagem que teve sua pluralidade, historicidade e transformações subjulgada por uma monocultura do índice peirciano, que dominou os discursos acerca da fotografia desde o início dos anos 1980. Recorrendo-se, assim, à noção de rastro, como impressão digital, a fim de distinguir, em essência fotografia e desenho. Opondo um conjunto de oposições binárias: de um lado, a representação, o ícone, a imitação; e do outro, o registro, o índice, o rastro, além do antagonismo entre artista e operador; artes liberais e as artes mecânicas; unicidade e originalidade, contra a similaridade e a multiplicidade das provas.

Apesar da fecundidade teórica decorrente de tal teoria, o conceito de marca, de rastro ou de índice tiveram a grande desvantagem de alimentar um pensamento global, de propor uma abordagem totalmente ontológica da fotografia, realcionando as imagens à existência prévia das coisas, cujas marcas apenas registra passivamente.

Nesse sentido, a crise da verdade fotográfica e a crise da fotografia como documento que atesta um real, ressaltado pela tecnologia digital e a popularização das práticas fotográficas, e das práticas de manipulação do real e da imagem, práticas que sempre existiram, traz a tona a evidência, muito esquecida, de que em si a fotografia não é documento, assim como qualquer outra imagem, mas que pode estar provida um valor documental variável segundo determinadas circunstâncias.

Na verdade, tal valor documental declinou junto com a sociedade industrial que permitiu sua prosperidade; e a perda de hegemonia da “fotografia-documento” abriu caminho para outras práticas, até então marginalizadas ou embrionárias, sobretudo para a “fotografia expressão”. Práticas, como a do autorretrato, que já existiam, mas que se popularizou e tornou-se evidenciada a partir do digital e das redes sociais.

Para Batchen (2008), a possibilidade de ter roubada a identidade cultural da fotografia é exacerbada por uma segunda fonte de preocupação: a suspeita de que estamos entrando em um momento em que não será mais possível distinguir qualquer original de suas simulações. Entidades até então distintas parecem cair umas sobre as outras: objetos e signos, natureza e cultura, homem e máquina. De acordo com este cenário, a polêmica distinção entre verdade e mentira torna-se, assim como a própria fotografia, nada mais do que um anacronismo. De forma que a fotografia é confrontada por duas crises aparentes: uma tecnológica (a introdução de imagens computadorizadas) e uma epistemológica (tendo a ver com mudanças mais amplas na ética, conhecimento e

cultura). Tomadas em conjunto, essas crises nos ameaçam com a perda da fotografia e da cultura que ela sustenta.

Seja por meio da digitalização, manipulação ou mesmo pela fabricação de representações ficcionais, o fato é que já existem imagens computadorizadas indistinguíveis das fotografias tradicionais em aparência e qualidade. A principal diferença entre a fotografia analógica e a digital parece ser que, enquanto a primeira ainda afirma algum tipo de objetividade, a segunda é um processo abertamente ficcional. A digitalização abandona a retórica da verdade e da objetividade que tem sido uma parte tão importante do sucesso cultural da fotografia, afirmando-se como capaz de ir nada além da fabricação. Como seu próprio nome sugere, os processos digitais realmente voltam a produção de imagens fotográficas ao cuidado da mão humana criativa, aos dígitos, às digitais. Por essa razão, essas imagens estão realmente mais perto em espírito dos processos criativos da arte, do que dos valores de verdade do documentário.

Mas atribuir tudo isso à digitalização tem se apresentado realmente difícil. A história da fotografia é repleta de imagens que foram manipuladas de uma forma ou de outra. Na verdade, Batchen (2008) argumenta que a fotografia nada mais é que a história da manipulação do real. Nesse sentido, a produção de toda e qualquer fotografia envolve práticas de intervenção de algum tipo. Afinal, o que é a fotografia além do conhecimento e da manipulação dos níveis de luz, tempo de exposição, concentrações químicas, intervalos de tons e assim por diante?

O que nos une aos fotógrafos que nos precederam é que fabricamos, necessariamente, as imagens que fazemos desde o simples ato de transcrever o mundo em imagem, três dimensões em duas. O artifício é uma parte inevitável da fotografia. Nesse sentido, estas não são mais ou menos “verdade” para a aparência das coisas no mundo do que as imagens digitais.

Além disso, uma mudança na tecnologia da imagem não será, por si só, causadora do desaparecimento da fotografia e de sua cultura. Exemplo disso é o fato de que a fotografia nunca foi uma única tecnologia; em seus quase dois séculos de desenvolvimento, foi marcada por numerosos casos de inovações tecnológicas concorrentes e por obsolescências, sem que nada disso justificasse qualquer ameaça à sua sobrevivência. Em qualquer caso, mesmo que continuemos a identificar a fotografia com “certas tecnologias arcaicas”, como câmera e filme, essas tecnologias são elas

próprias a personificação da ideia de fotografia ou, mais precisamente, de uma economia persistente dos desejos e conceitos fotográficos⁹⁹.

Enquanto esses conceitos e relacionamentos continuarem a durar, então certamente continuará uma cultura fotográfica. Mesmo que a tradicional câmera seja substituída por um computador, este vai continuar a depender do pensamento e da visão de mundo de quem o programou e controlou, assim como agora acontece com a fotografia. Enquanto os humanos sobreviverem, também sobreviverão os valores e a cultura humana, não importando o instrumento de tomada de imagem que se escolhe para empregar. (BATCHEN, 2008).

Conclui-se que a tecnologia sozinha não determina o futuro da fotografia. Mas as novas tecnologias, como manifestação da atual visão de mundo de nossa cultura, podem, pelo menos, dar-nos alguns sinais vitais de seu estado de saúde¹⁰⁰.

Mais de duas décadas se passaram do digital, e, ao invés da morte da fotografia, testemunhamos o fortalecimento e renovação das narrativas fotográficas. Essa configuração foi impulsionada pelas novas tecnologias de confluência dos meios que possibilitam uma produção fotográfica intensa e diversa como nunca antes, assim como novas formas de consumo com a proliferação dos suportes digitais e formas de circulação das imagens em escala global com a rede virtual.

O digital possibilitou que a fotografia ressurgisse de sua decadência. Assim, a acessibilidade dessas imagens pela circularização na rede virtual, acentuada pela rápida disseminação dos repasses pessoais, coloca a fotografia como idioma preferido nas práticas de comunicação mediada na contemporaneidade.

“O digital glorifica a fotografia porque oferece a sua própria textualidade em deferência ao ato fotográfico. Imortaliza o fotográfico ao torná-lo o veículo através do qual continuamos a consumir imagens, já que todas essas têm aparência e significância da fotografia: as imagens passam a se inserem tanto em novas, quanto em

⁹⁹ Os conceitos inscritos no contexto dessa economia teriam que incluir conceitos como natureza, conhecimento, representação, tempo, espaço, sujeito observador e objeto observado. Assim, seguindo os passos de Batchen, se tivermos que definir a fotografia, a definimos como um desejo, consciente ou não, de orquestrar um determinado conjunto de relações entre esses vários conceitos.

¹⁰⁰ Digitalização, cirurgia de prótese e estética, clonagem, engenharia genética, inteligência artificial e realidade virtual - cada um desses campos de expansão da atividade põe em questão a distinção presumida entre natureza e cultura, humano e não-humano, representação e real, a verdade e a falsidade - todos esses conceitos de que a epistemologia fotográfica até então depende.

tradicionais formas de mídia após terem tido anuladas sua tradicional materialidade e tecnologia.”¹⁰¹ (LISTER, 2007, p.252).

Lister (2007) faz um esforço no sentido de começar uma discussão sobre o papel de tecnologia na produção de um ambiente alterado para fotografia. Assim, considera que a prática fotográfica digital trabalha dentro de uma lógica cultural, institucional e até mesmo uma paisagem física que é permeada e alterada pela informação e sua tecnologia. Para o autor, só poderemos compreender o novo contexto tecnológico da fotografia ao observarmos as mudanças significativas em grandes áreas da prática fotográfica dentro de dois discursos amplamente separados: a teoria da fotografia contemporânea e a informática. Tais conclusões passam a exigir novas formas de pensar o digital.

Batchen (2002) faz uma delimitação do que vê como uma condição epistemológica que seria a base para a questão da sobrevivência do ato fotográfico e sua cultura na presente forma e coloca a fotografia como um desejo, não uma tecnologia, e afirma que, enquanto este desejo movimentar a economia, a cultura fotográfica se manterá ativa.

Manovich (2003) também nos oferece uma reflexão sobre as mudanças culturais e epistemológicas mais amplas do digital. Para ele, nesse novo ambiente tecnológico, deveríamos esperar encontrar signos da fotografia que se movem simultaneamente em diferentes direções, de modo que a fotografia será usada para novos fins, ao passo que lutará para manter alguns dos seus propósitos históricos.

Dentre as novas possibilidades das câmeras digitais, lidamos com a maior facilidade de uma produção contínua, já que o digital possibilita um armazenamento grande de imagens e a oportunidade de uma avaliação instantânea da imagem alcançada pelos seus agentes, podendo ser apagada e refeita ou multiplicada por possibilidades semelhantes. Desta forma, o digital traz a prática fotográfica para o registro constante da vida cotidiana: qualquer um pode fotografar, a qualquer momento. Essa possibilidade gera uma maior intimidade face ao ato fotográfico tanto pelos fotógrafos quanto por quem posa para as câmeras. Assim, nossos arquivos fotográficos digitais tendem a ser extensos e repetitivos ao serem vistos sem uma prévia seleção.

¹⁰¹ Tradução livre das autoras: “It glorifies the photographic because it gives up its own textuality in deference to that of the photograph. It immortalizes the photographic as it becomes the vehicle through which we continue to consume images that have all the appearance and signifying properties of photographs: images that are now insert into other media forms and circulate in new as well as traditional ways after their traditional material form and technology have been set aside.”

Devemos destacar, ainda, que com as câmeras digitais e suas configurações automáticas de produção fotográfica, assim como pelos programas de pós-edição, as imagens do cotidiano passaram a se enquadrar em um padrão visual, e, para se diferenciarem umas das outras, os amantes das fotografias passaram a explorar suas criatividades e subjetividades para alcançar um resultado diferenciado.

A busca por um diferencial de olhar e de estética pode ser concretizada tanto pela forma de se usar a câmera propriamente (enquadramentos, cortes, focos, iluminação, cores e assuntos), quanto pelo uso de *softwares* que dão nova dimensão às ideias de Flusser (2002), segundo o qual o fotógrafo é muito mais que um operador da câmera, mas um artista que a usa como instrumento para evidenciar sua visão subjetiva de mundo.

O digital tornou possível uma maior popularização do ato fotográfico, gerando a difusão de um modo singular de produção de imagem, o autorretrato. O digital parece evidenciar o mais óbvio objeto a ser retratado: nós mesmos. Fotografar-se se tornou uma prática comum em decorrência da acessibilidade dos equipamentos e do acesso às imagens capturadas. Prática que normalmente não se encerra na simples produção do *clic* fotográfico, mas cuja experiência parece particularmente intercalada ao tratamento pós-fotográfico e, principalmente, ao compartilhamento dessas imagens pelas redes sociais.

As ferramentas virtuais permitem uma obra aberta e sempre em construção, uma vez que, segundo Sibilia (2008), a câmera nos permite documentar a própria vida mesmo que esta seja fragmentada e plural, pois “*registra a vida sendo vivida e a experiência de ‘se ver vivendo’[...]*” (p. 33), configurando-se como uma ferramenta de comprovações de vivências e expressão identitária.

Ao veicular coletivamente o autorretrato do sujeito, as fotografias expostas publicamente em redes virtuais remontam a uma autobiografia, a uma narrativa e visualidade do “eu”. Nesse processo de modelação da própria identidade que os sujeitos passaram a experimentar, a fotografia representa mais um instrumento de comprovação de vivências, acompanhando o desenvolvimento da vida cotidiana e configurando-se como a linguagem essencial das histórias pessoais.

Este processo iniciou-se no Renascimento, período marcado pelo surgimento dos autorretratos e do desenvolvimento das mais diversas formas de expressão e linguagens de ênfase autobiográfica, isto é, período em que o indivíduo torna-se o centro das preocupações e reflexões sociais. Assim, as identidades e subjetividades na

Modernidade são marcadas pelas “narrativas do eu” e pela valorização de uma “vida interior”.

Mas como o mutável sujeito contemporâneo se relaciona com sua própria imagem quando todo dia se vê de forma diferente? Como os processos de criação digital influenciam na narrativa da busca da autorrepresentação? E que imagem é esta e quais suas características estéticas? Todos esses questionamentos levantam importantes discussões sobre o sujeito contemporâneo, a representação imagética e a comunicação virtual.

“Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.10)

Esperamos, ao longo deste capítulo, trazer algumas possibilidades de respostas a essas discussões com a finalidade de compreender melhor essa nova imagem, suas características visuais e as possibilidades de mediação entre sujeito e representação.

Esta mudança na concepção da fotografia, obviamente, tem ramificações para todo o edifício epistemológico em que a nossa cultura é construída. Ao que Batchen (2008) parece nos afirmar, a fotografia é uma lógica que continuamente retorna para assombrar a si própria. Por meio de diversos exemplos, alguns aqui mencionados, o autor aponta para a qualidade enigmática da morte da fotografia, ou, mais precisamente, coloca a necessidade de questionar nossa compreensão dos próprios conceitos sobre a “vida” e a “morte”.

Apesar de reconhecer que, a partir dos novos processamentos de imagem, existe a possibilidade de a fotografia estar à beira de perder seu lugar privilegiado dentro da cultura moderna, ressalta, contudo, que isso não significa que imagens fotográficas não serão mais feitas, mas sinalizam a possibilidade de uma transformação dramática do seu significado e valor. No entanto, qualquer mudança no significado cultural da fotografia terá tanto a ver com as mudanças epistemológicas quanto com o advento da imagem digital. A fotografia só deixará de ser um elemento dominante da vida quando o desejo de fotografar, e o arranjo peculiar de conhecimentos que esse desejo representa, for

repensado como outra formação social e cultural. Assim, o falecimento da fotografia implica, necessariamente, a inscrição de outra maneira de ver e de ser.

Se por um lado, a fotografia tem sido assombrada pelo fantasma de uma "morte" por toda a sua história, da mesma forma, sempre foi habitada pela mesma coisa: a digitalização (ação digital), que supostamente está prestes a desferir seu golpe fatal. Em outras palavras, Batchen (2008) conclui, o que está realmente em jogo no debate atual sobre a imagem digital não é apenas o possível futuro da fotografia, mas também a natureza do seu passado e do seu presente.

Capítulo III: Da borda ao centro

“Every one is a new door to a diferente world”

3.1 A Narrativa e a estrutura do *Flickr*

Segundo Andrew Cox (2008), o *site* de compartilhamento de fotos lançado em 2004, *Flickr*, é um dos exemplos mais citados para definir a *Web 2.0*. O desenvolvimento da comunidade começou como um inovador jogo social, o qual por meio de uma intensa participação de seus usuários alcançou o patamar de um dos *websites* familiares de comunicação e compartilhamento de dados. Assim, em 2004 foi lançado o projeto do *site* que hoje conhecemos, e nos meses subsequentes sua

funcionalidade e suas ferramentas de interação foram gradualmente desenvolvidas. Seu sucesso ocorreu justamente por percurso, no qual se deu preferência à fotografia amadora, às reuniões digitais baseadas nas estruturas de fotoclubes modernos, com *chats* em tempo real sobre fotografia, primeiro projeto dos idealizadores da comunidade¹⁰².

Diferente dos *blogs*, cuja ênfase se dá nos textos, o *Flickr* se apresenta como um diário visual, de forma que o texto verbal refere-se aos comentários da imagem feitos por seus espectadores, pela legenda da imagem produzida pelo seu autor e por palavras-chave disponíveis pela própria ferramenta virtual, as quais permitem que ela seja encontrada pelo sistema de busca da comunidade. Nesse sentido, tais álbuns digitais contextualizados em comunidades de interação virtual afirmam-se de forma inovadora e aspectos como a superexposição e a simultaneidade da recepção, e se apresentam com características essenciais e demarcadoras.

Murray (2008), por sua vez, afirma que as fotografias digitais de uso social difundidas no *Flickr* sinalizam algumas das mudanças na forma de se lidar com a fotografia no cotidiano. Da forma pela qual o digital consagra a fotografia como o registro do imediato, da descoberta e do enquadramento do cotidiano. O resultado desse processo é uma produção amadora mais vibrante, intensa, experimental, consciente e que constrói socialmente a estética do íntimo. Nele os indivíduos se sentem mais à vontade na frente, e por trás, da lente fotográfica, possibilitando maiores trocas e amadurecimento de suas produções, ultrapassando o limite que separa produções amadoras e profissionais. Assim, muitos usuários utilizam o *Flickr* como um diário imagético de suas impressões do cotidiano, algo entre uma coleção de fotografias e um *weblog* que promete *updates* frequentes.

Em suma, o *Flickr* é um sistema de compartilhamento e armazenamento de imagens por meio do qual usuários, motivados por inúmeras razões sociais e temas, participam de duas formas: montando suas páginas pessoais, onde serão expostas suas fotografias e vídeos, e participando de grupos, ou *group pool*, os quais resultam em

¹⁰² Segundo o autor, no primeiro ano de existência o *Flickr* dependia fortemente de uma intensa interação com a base do usuário. O primeiro logotipo da comunidade era classificado como “*Flickr beta*”, referenciando a Web 2.0, tornando-se, em maio de 2006, “*gamma*” e, em junho de 2007, logo modificou-se para “*Flickr loves you*”. Mudanças que, para o autor, simbolizam uma estabilidade de sua funcionalidade a partir de 2006. Concluindo que podemos ver o avanço do *Flickr* como uma versão acelerada do que ocorreu com a Web 2.0: a experiência de integrar, para o desenvolvimento participativo até chegar a um serviço estável de assinaturas.

produções coletivas extensas e permitem que pessoas com um interesse comum em determinado tema ou técnica interajam.

Para Guatari (2012) subjetividade é um agrupamento de condições que fazem com que determinadas instâncias individuais e coletivas possam emergir como um território autorreferencial, uma alteridade subjetiva. Dessa forma, os grupos de produção do *Flickr* parecem evidenciar o caráter coletivo do enunciado fotográfico e das experiências estéticas individuais.

A imagem a seguir, e sua foto-legenda, são exemplos de uma produção individual que carrega em si uma reflexão e uma proposta de uma produção coletiva, trazendo questões enfrentadas pelo fotógrafo no seu íntimo, mas que de certa forma refletem uma condição humana.



Figure 23: Self Watch¹⁰³

Este é um auto-retrato que eu usei para mostrar às pessoas o tipo de coisa que eu tinha em mente para um projeto de fotografia que realizei na Polônia em 2006. Eu comecei no inverno, quando as temperaturas diárias eram de menos 15 para menos 30 graus Celsius e tudo estava branco de neve. E eu terminei o projeto no verão quando as temperaturas eram de 30 graus Celsius positivos e a pequena sala com paredes cor de laranja brilhante que eu estava usando para um estúdio no 3º andar de um bloco de apartamentos estava incrivelmente quente. As luzes do estúdio adicionado ao calor e dessa forma o projeto foi realmente baseado no princípio do yin e yang onde as estações estão em causa. Fiz a todos a mesma pergunta. "Qual é seu bem mais precioso e por quê?" O exemplo que eu dei foi o meu relógio que representa o amor da família, porque meus pais o compraram para o meu aniversário de 21 anos. Em termos monetários, não tem grande valor, mas me é muito caro. O relógio simboliza também o tempo, que é um conceito profundamente fascinante. De certa forma nos apressa a correr em nossas vidas cotidianas – muitas vezes somos escravos do tempo. E ainda, num nível mais profundo, há

¹⁰³ Imagem constituinte da comunidade "This is Me".

sempre apenas um momento, é aqui e agora constantemente. Quando tentamos compreender o presente, começamos a entender que o tempo em si é apenas um conceito imaginário não mais sólido do que este relógio [...] Num nível mais profundo é possível entender que não há relógio. O que parece ser um relógio é uma manifestação temporária da forma que dá a aparência de que é conhecido como um relógio. E é interessante para refletir como todas as formas são assim. Toda forma é vazia de existência inerente. Por esta razão, eu suspeitava que o verdadeiro valor deve ser sempre além da forma, embora eu não tenha contado a ninguém isso no momento. E os mais verdadeiros conceitos humanos, além da forma, são amor e a compaixão. Eu sugiro que isso simplesmente porque o amor e a compaixão surgem naturalmente quando nos encontramos em harmonia com a natureza [...].

Os grupos são comunidades auto-organizadas que declaram um determinado interesse por um objeto, tema, estilo visual, localização geográfica específica ou evento e suas regras para retratar tal. Caracterizando-se como um espaço de armazenamento de conteúdo e, ao mesmo tempo, de interações interpessoais que discutem *insights* fotográficos.

É interessante pensar que o sucesso de fidelização dos usuários de projetos e comunidade como *Flickr* se dê, em parte, pelo desejo ardente de dominar a técnica fotográfica, em parte por compartilhar esse desejo e essas imagens com outros e também pelo fato de os projetos fotográficos como os que o *Flickr* proporem uma abertura de espaço para um resultado que não se resume a imagens, mas as próprias experiências são recompensas da interação que os sujeitos passam a estabelecer com o mundo e consigo próprios por meio da imagem fotográfica.

Pela lente fotográfica o espaço torna-se mais do que um vazio de prazeres e desprazeres, mas um cenário de multiplicidades de experiências. Assim, transforma-se a partir do corpo e da visão e a participação que se tem com o mundo, em termos individuais e globais, passa-se de uma interação para, de fato, uma comunicação.

Os usuários ao participarem de grupos de discussão na comunidade são estimulados a uma produção contínua e por meio dela dividem experiências, técnicas e afetos. Estabelecem uma relação interpessoal, adicionando-se e acompanhando suas produções, já que, ao adicionar um contato, o usuário é avisado a cada *upload*. Isso determina o estabelecimento de uma relação contínua de visitar páginas de contatos. Ao passo que contribuem para a produção da página do grupo, os usuários também constroem suas páginas pessoais baseadas em seis opções de *layout* disponibilizados pelo *Flickr*, podendo construir álbuns e pastas de produções específicas.

O gosto pelo fazer, pelo participar, pelo compartilhar, a ânsia em fazer e contribuir parece formar a base das relações de afetos que unem os usuários em uma cadeia de produção coletiva, a qual transcende as experiências inestéticas de mera observação ou de um acelerado fazer que mal merece o nome de experiência.

Assim, por meio do ato fotográfico digital as experiências mais banais e corriqueiras podem constituir-se em uma experiência estética com o mundo. Um exemplo interessante para reforçar essa afirmação trata-se da comunidade “Toilet Portraits¹⁰⁴”, que pode ser traduzida como Retratos no Toilet. Na descrição da comunidade pode-se ler:

Esse grupo consiste em autorretratos em espelhos de banheiros. Tais autorretratos nos lembram sobre nossa existência terrena e vão aumentar nosso respeito por nós mesmos como parte da natureza e suas leis. Nenhuma fotografia ofensiva ou obscena será permitida¹⁰⁵.

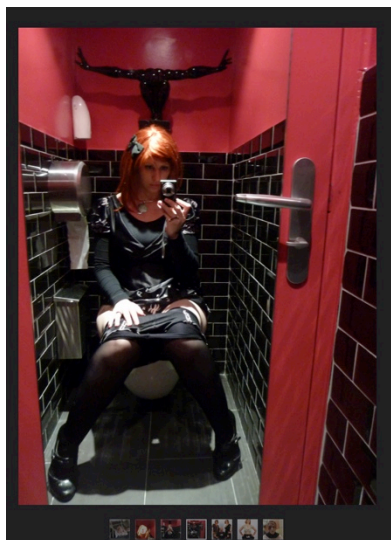
É nesse sentido que Dewey (2010) afirma que os inimigos do estético não são os práticos ou os intelectuais, mas a monotonia. É justamente o ato de “ligar-se no automático” que desliga a atenção para com as procedências, os percursos, os atos, os rostos e aos reflexos. Assim, a proposta da comunidade é a produção de uma experiência estética por meio da fotografia em um momento mais do que banal e íntimo.

As imagens a seguir foram compartilhadas pela mesma usuária, Physalisp¹⁰⁶, a qual é uma das pessoas mais ativas na comunidade e suas fotografias de banheiro sempre contam um pouco da história dos lugares que visita e nos quais vai quando sai para se divertir.

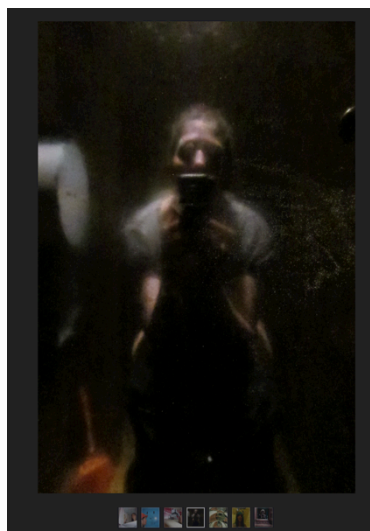
¹⁰⁴ <https://www.flickr.com/groups/1271730@N20/pool/>

¹⁰⁵ descrição: This group consists of self portraits in the mirror of toilets. Such self-portraits will remind us of our earthly existence and will enhance respect for ourselves as parts of nature and its laws. No offensive or obscene pictures are allowed.

¹⁰⁶ <https://www.flickr.com/photos/physalisp/>



mojito lab, rue keller. bar pourri, toilettes sympa.¹⁰⁷



en train des cabinets de train¹⁰⁸

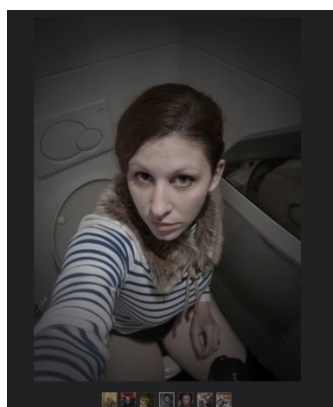
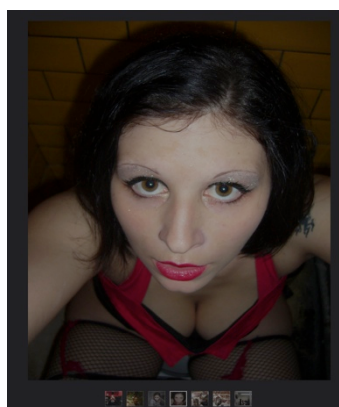
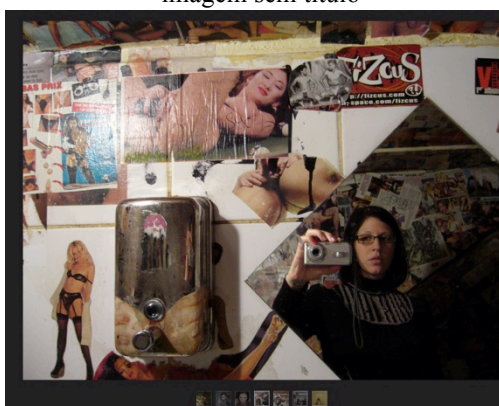


imagem sem título¹⁰⁹



oups¹¹⁰



et une autre au cas ou¹¹¹

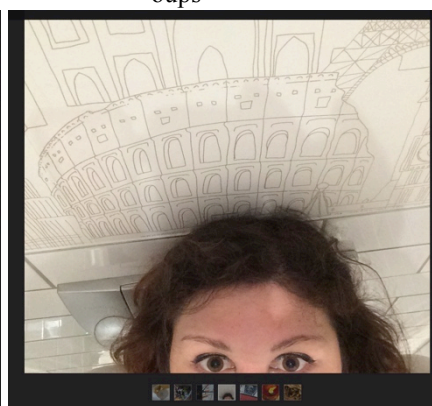


imagem sem título¹¹²

Figure 24: Physalisp's Self Portraits

¹⁰⁷ <https://www.flickr.com/photos/physalisp/5106713263/in/set-72157620711634533>

¹⁰⁸ <https://www.flickr.com/photos/physalisp/7462661470/in/pool-1271730@N20/>

¹⁰⁹ <https://www.flickr.com/photos/physalisp/5036864663/in/pool-1271730@N20>

¹¹⁰ <https://www.flickr.com/photos/physalisp/4142642235/in/pool-1271730@N20>

¹¹¹ <https://www.flickr.com/photos/physalisp/4296444512/in/pool-1271730@N20>

¹¹² <https://www.flickr.com/photos/physalisp/16020628990/>

Segundo Negoescu e Gatica-Perez (AS), o *Flickr* teria afirmado, em janeiro de 2008, hospedar mais de 228 milhões de fotos, indexadas por mais de 20 milhões de *tags*, tornando-se um dos maiores depósitos de imagens da Internet. Um dos aspectos mais interessantes da comunidade, além da sua grande capacidade de armazenar dados, se dá pelo conjunto de metadados associados às fotografias, na forma de *tags*, notas que marcam a imagem, os comentários, o fornecimento do número de usuários que classificaram tal imagem como uma de suas “favoritas”, e até mesmo marcações geográficas sobre onde a imagem foi feita, ou onde seu autor vive.

Ao entrar-se no perfil de um usuário nos deparamos, então, com as informações disponibilizadas por ele sobre suas práticas fotográficas e suas preferências e, além disso, pode-se observar de quais grupos participa e quais são suas imagens “favoritas” de outros usuários.

Abaixo de cada imagem, no perfil do usuário ou no grupo de discussão, os espectadores podem fazer comentários. Essa função permite a qualquer número de membros comentar sobre a foto divulgada. Esse é certamente um aspecto importante do desenvolvimento de laços comunitários, mas, talvez, mais ainda importante para a construção de uma estética comum e negociação dos limites do juízo de gosto. É nesse espaço de interação entre as produções pessoais e os comentários que Murray (2008) afirma que os limites existentes entre profissionais e amadores se extinguem. Já que essas imagens interagem no mesmo espaço, e mesmo havendo uma estética definida como preferencial, leva-se em conta a criatividade na forma de se retratar o objeto, propiciado um diálogo entre obras e usuários de forma democrática.

Assim, por meio do fazer cotidiano de fotografias, de observar e comentar fotografias feitas por outros, e pelos comentários e marcações de usuários espectadores de determinadas imagens e álbuns, o sujeito passa a vivenciar conscientemente o efeito de cada enquadramento, escolhas de luz e sombra, cor, profundidade de campo e velocidade usadas para construir cada imagem. Aprendendo a relação que existe entre a imagem desejada e a imagem alcançada. E a diferença entre as imagens de cada um dos sujeitos que constroem juntos esses arquivos digitais do “eu” se deve às diferenças da capacidade de levar adiante tais reflexões e as diferentes sensibilidades e subjetividades que direcionam as escolhas estéticas e dos instantes escolhidos para a execução de cada fotografia.

O uso de *tags*¹¹³ no *Flickr* se diferencia da ferramenta de comentários, já que possibilita marcar e categorizar a fotografia por palavras-chave, de forma que a imagem em pauta seja facilmente localizada por um sistema de busca. Isso resulta em um descentramento das fotografias dos grupos de discussão, e permite o acesso por usuários externos que estejam interessados no tema.

Outra ferramenta interessante disponibilizada pela comunidade são as notas que possibilitam ressaltar alguns elementos da narrativa fotográfica (cores, texturas, detalhes da cena, etc), os quais chamam a atenção do espectador e que ele resolve destacar para os demais usuários.

Portanto, navegar no *Flickr* é saltar de um tema para um grupo, de um grupo para outro, de uma fotografia para outra, e então se sai do grupo e passa-se a visitar páginas pessoais dos usuários, adicionando-os como amigos, comentando suas fotos e adicionando-as como suas favoritas. Um caminho infinito de novas imagens, intimidades e experiências.

Em essência, os usuários indiretamente interagem um com os outros por meio da postagem de imagens, diferenciando o *Flickr* das demais comunidades virtuais de interação por trocas de mensagem. Dessa forma, é uma das comunidades que escolheram a linguagem fotográfica como interesse e discussão central.

Dewey (2010) acredita que, ao passo que alguns produtos artísticos, devido à perfeição e ao prestígio que possuíam, acabaram por criar convenções que bloquearam novas visões sobre eles e acabaram por isolá-los entre as paredes dos museus e galerias das condições em que foram criados, as pessoas passaram a procurar a experiência estética do cotidiano e do banal, inclusive procurando em obras e media que não eram consideradas artísticas como nas histórias em quadrinhos, no jazz, no cinema e na fotografia uma experiência que as arrebatasse

Nesse sentido, as vantagens de nos determos a respeito da fotografia vernacular, imagens que geram e são geradas a partir da experiência real e viva dos sujeitos comuns. Afinal, para Dewey (2010, p.63), as artes que permitem uma maior vitalidade, ou uma experiência estética mais viva para as pessoas comuns são aquelas que normalmente não são consideradas por elas arte. *É que, quando aquilo que conhecemos como arte fica relegado aos museus e galerias, o impulso incontrolável de buscar*

¹¹³ Segundo Cox (2008, apud Koman, 2005) o sistema de *tagging* do *Flickr* foi baseado e copia o sistema de *tagging* do site Del.icio.us no qual os usuários faziam *tags* de URL na tentativa de construir uma visão coletiva de alguns sites.

experiências prazerosas em si encontra as válvulas de escape que o meio cotidiano proporciona [...].

Um espaço como *Flickr* para projetos fotográficos que flertam com produções amadoras e profissionais parece restabelecer a continuidade da relação do sujeito com obras de arte, por um lado, e eventos cotidianos constitutivos das experiências fotográficas afetivas por outro. Assim, engajados e estimulados coletivamente por uma rede comunicativa e afetiva em torno da experiência fotográfica com o ‘eu’, os sujeitos levam adiante seus projetos não meramente pelo impulso de uma curiosidade do domínio técnico ou mecânico da fotografia, ou mesmo pela simples conclusão do projeto, mas por um desejo ardente e irrequieto do percurso da autoimagem, da fotografia, e do “eu”.

Destarte, segundo Andrew Cox (2008), o qual analisou o *Flickr* a partir de suas funcionalidades, a ideia de *photostream* se encaixa muito melhor em projetos artísticos, ou mesmo em gêneros de autodocumentação, do que como uma forma digital de se estender os ideais de fotoclubes modernos, primeiro projeto da comunidade, caracterizando-se mais como um espaço para discutir produtos amadores do cotidiano. O autor ressalta, ainda, a autodocumentação como um dos gêneros de maior produção dos aspectos mundanos e cotidianos na comunidade, e comenta que em muitas fotos os próprios fotógrafos aparecem.

Assim, por meio de *photostream* de álbuns individuais ou de grupos e coletivos de produção, representam a experiência estética por meio da fotografia em um movimento contínuo de temas, ângulos de acesso, pontos de vista, série de imagens e sugestões que mapeiam rostos, corpos, afetos, cotidianos e imaginários que são motivados por uma ação coletiva de compartilhamento e produções, ideias, interesses e gostos que inter cruzam, influenciam e motivam uns aos outros. Ao final desses projetos chega-se ao que Dewey (2010) chama de conclusão. Um movimento e um projeto que se conclui, mas que, mais do que isso consumiu, em seu movimento, por completo seu sujeito. Arrebatou- o do real, fazendo com que este vive-se e visse seu corpo, seu cotidiano e suas imagens de outra maneira.

3.2 Da borda ao centro

Faço votos de que a fotografia, em vez de cair no domínio da indústria, do comércio, caia no da arte. Aí é o seu único e verdadeiro lugar, e é por esse caminho que sempre farei de tudo para que ela progrida. (Gustave Le Gray, 1852, p.100-102, 1852¹¹⁴).

A fotografia, a matriz de todas as imagens mecânicas e modernas, foi, a partir dos anos de 1980, assimilada por um discurso científico e objetivo a respeito de sua natureza, assimilada pelo discurso científico e rejeitada pelo campo da arte, já que alguns artistas temiam a natureza subjetiva da mecânica câmera fotográfica. Além disso, Rouille (2009) ressalta que mesmo os fotógrafos que lutavam por um ato fotográfico mais ligado à subjetividade e à arte e menos ligado às padronizações objetivas do mercado jamais sonhavam que a fotografia pudesse ser considerada arte, e, assim, viveria sempre à sombra das criações ligadas ao fazer manual.

O autor ressalta que as numerosas polêmicas e, por vezes, superficiais, a respeito do *status* da fotografia como arte, dissimularam a evidência de que a arte¹¹⁵ nunca foi seriamente reivindicada pelos fotógrafos de meados do século XIX. Isso se deu porque quase todos os fotógrafos da época nem mesmo sonharam em criar as bases de uma alternativa revolucionária de uma arte tecnológica; além disso, mesmo as menores iniciativas nessa direção foram desencorajadas pela hostilidade dos atores do campo da arte, provavelmente por perceberem a ameaça que a fotografia infringia para o conceito de arte. Ainda, para a fotografia e suas investidas artísticas à arte legítima, encarnada pela pintura, era menos uma aposta estética para se investir do que uma referência¹¹⁶. Nesse sentido, a pintura serviu como base para legitimar a postura da arte fotográfica e para sustentar a sua diferença entre um fazer fotográfico artístico da fotografia comercial.

Destarte, a fotografia, em especial o tipo de fotografia oriunda da nitidez do daguerreótipo, era criticada por tudo mostrar, por não representar a escolha do corte artístico, por ser mais um espelho do objeto do que mesmo um decalque. Representando as maiores afrontas à arte: a burguesia, o sistema industrial, o metal, a cópia, o conceito de verdade, de progresso e de maquínico.

¹¹⁴ (Gustave Le Gray, 'Photographie, traité nouveau, théorique et pratique' (1852), apud Andre Rouillé, La photographie em France, cit., pp.100-102.).

¹¹⁵ No sentido da tradição pictórica.

¹¹⁶ Em termos de valores estéticos gerais e de depositar uma tradição social (salões, revistas, críticas, etc).

Mesmo tendo subestimado seu aspecto artístico por se configurar em produção mecânica, surgiu e ganhou força a produção de fotógrafos que seguiam os passos de Bayard e acreditavam em uma fotografia menos submetida à nitidez do metal, à lógica industrial e à objetividade do real e mais comprometida com a qualidade, constituindo-se o que aqui se chama de fotografia artística, um fazer fotográfico interessado em uma experiência poética e estética com o mundo, mostrando-se como um espaço de liberdade e de luta por um território do sensível, poder e *status*, *caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, e por um modo de ação* (Rouillé, 2009, p.240).

Talvez o desejo ardente pela fotografia fosse não apenas por uma imagem dual entre o objetivo e subjetivo, a cultura e a natureza, a máquina e o homem, aquilo que dura um segundo e um pedaço de eternidade. Mas que também já contivesse a semente da vontade irresistível de saborear a vida a cada milésimo de segundo, a vontade de descobrir a qualidade estética que o rotineiro e o “eu” possuem.

Pode-se dizer que, paralelamente a esses dois campos teóricos que surgiram com as primeiras reflexões epistemológicas da imagem fotográfica, que se deram antes mesmo do efetivo alcance da fotografia, de uma imagem objetiva da realidade e de uma imagem que serviria a tudo que é mais subjetivo e efêmero da visualidade, e que até hoje apoia e é apoiada pelo agenciamento fotográfico, evidencia dois tipos de profissionais no campo: de um lado, o fotógrafo comercial; de outro, o fotógrafo artista.

Os procedimentos químicos de Bayard sobre a celulose, assim como a postura política e teórica defendidas a partir da sua performance em *O Afogado*, e sua oposição frente à nitidez do metal dos daguerreótipos, inaugurou uma postura que uma década mais tarde se configuraria no confronto entre calotipistas (fotógrafos artistas, geralmente amadores, adeptos do negativo em papel e do *flou*) e os práticos, muitas vezes profissionais, partidários da nitidez do negativo de vidro. Entre os limites da arte legítima (pintura)¹¹⁷ e da fotografia comercial, a fotografia artística optou pelo *flou*, pelas formas, matéria e escrita; e pela recusa estética à nitidez e à funcionalidade fotográfica. Abrindo mão da mercadoria em nome da obra e da arte, da utilidade pela curiosidade e pela experiência, libertava-se dos imperativos extrínsecos da profissão em nome da autonomia e da liberdade (ROUILLE, 2009, p.237 e 238).

¹¹⁷ “Mesmos os intelectuais mais abertos da época consideram que a mais artística das fotografias está separada da arte por uma distância intransponível e que mesmo a melhor imagem tecnológica está condenada a ficar para sempre fora do território da arte, pois esse está, acreditava-se então, sob a alta e eterna jurisdição da mão.”(ROUILLE, 2009, p.239)

Muitos fotógrafos ajudaram na construção de uma fotografia cuja essência escapa ao documento e transborda na arte tal como apreciamos na contemporaneidade. Julia Cameron foi, com certeza, um dos pilares que permitiram à fotografia se afastar da convenção objetiva e procurar por imagens que transparecessem imagens poéticas e imagens vivas de memórias do cotidiano.

Julia ganhou uma câmera de presente em 1863, aos 48 anos, sem nenhuma prática e sem a menor pretensão de transformar a fotografia em sua profissão ou mesmo de receber algum retorno financeiro pela sua prática, e deixou a fotografia entrar na sua vida como um presente que a ajudaria a ocupar seu tempo, distraí-la das “dores do ninho vazio”, permitindo-lhe construir um novo olhar sobre as pessoas que conviviam com ela e sobre o seu cotidiano.

Assim, Cameron se juntou a fotógrafos como Bayard e Le Gray, cujas escolhas estéticas eram do *flou* em oposição à nitidez, e cujos trabalhos eram mais de orientação dirigida à qualidade fotográfica do que para obter um lucro propriamente dito.

Exemplo disso é a primeira fotografia que Julie produziu e de que de fato gostou: “*Meu primeiro sucesso*”, resultado de um acaso, engano, ou mesmo de uma decisão consciente, na qual a autora errou levemente o foco. Reforçando, portanto, o surgimento da estética do “foco suave”, ou “*soft focus*” no mundo fotográfico, Julia também passou a usar placas grandes demais para as lentes de sua câmera, o que oferecia um resultado cujas bordas perdiam o ponto do foco.



Figure 25: Annie – Meu Primeiro Sucesso

Foi a partir dessa experiência estética com uma imagem com contornos suaves e oníricos que Cameron passou a produzir imagens autorrepresentativas e de

personalidades femininas que faziam parte do seu cotidiano: sobrinhas-netas, sobrinhas e jovens que trabalhavam em sua casa passaram a habitar imagens poéticas do seu cotidiano. Mulheres e meninas que se permitiam fotografar e construir experiências estéticas que uniam o artístico e o vernacular, o amador e profissional, o documental e a ficção a partir de seus corpos e rostos.



Figure 26: Florence Fisher- sobrinha neta, 1872

Apesar de ter feito fotografias de vários poetas e homens eminentes de sua época, como Charles Darwin, Lewis Carroll e William Hunt, suas fotografias de mulheres, na maior parte de seu íntimo familiar e cotidiano, são as imagens mais expressivas, dramáticas e poéticas sobre seu olhar.



Figure 27 : Laura Gurney Troubride, sobrinha-neta e Rachel Gurney – sobrinha-neta – 1872

Acredita-se que para conseguir tais efeitos, além do uso de um foco suave e de placas consideradas grandes para sua lente, técnica normalmente usada para fotografias

de paisagens, Cameron via a questão de fotografar com luz natural e suave. Além disso, pedia para seus modelos pousarem por longos períodos, já que, com o obturador mais lento, às vezes entre três e sete minutos, deixava o retratado minimamente tremido, permitindo um aspecto suave, considerado por vezes como imagens que representavam um ponto de vista feminino e onírico.

Nesse período, os fotógrafos profissionais tinham ideais bem específicos e restritos sobre o que tornava uma imagem fotográfica perfeita, precisa e comerciável. Assim, o seu trabalho foi duramente criticado na sua época, mas logo se percebeu que suas imagens possuíam diferentes padrões estéticos e de qualidade, se comparadas com as comerciais e exigidas pelo mercado.

Julia estava mais preocupada com o poder da composição do que com a perfeição técnica. Frequentemente adulterava seus negativos, removia coisas ou pessoas que acreditava distrair o espectador do objeto principal e às vezes fazia composições a partir de seus negativos para sugerir novas leituras de suas imagens. Assim, a partir de uma prática amadora e vernacular da fotografia, passou a realizar fotografias consideradas como umas das mais experimentais e não convencionais do século XIX.

Dewey (2010, p.85) questiona o porquê de as tentativas de se unir as coisas e ideias superiores da experiência às raízes vitais básicas dos afetos e acontecimentos cotidianos serem vistas, com tanta frequência, como uma traição e uma negação a seu valor e natureza. *Por que existe repulsa quando as realizações superiores da arte refinada são postas em contato com a vida comum, a vida que compartilhamos com todos os seres vivos?*

Assim, por meio da prática do retoque o trabalho do fotógrafo se sobrepõe, e, apesar de tal prática ser ainda hoje polêmica, evidencia que certos processos extremamente demarcadores de uma produção atual têm suas raízes desde o início da história da fotografia e que com o digital só se tornaram mais evidentes. Além disso, tais práticas mostram que o ato fotográfico é marcado e caracterizado por uma hibridez e miscigenação de procedimentos e práticas artísticas.

Nesse sentido, a aproximação da prática de Julia Cameron da fotografia amadora passou a ser admirada a partir de uma estética e de conceitos que vão desde o feminismo até um imaginário documental sobre sua realidade, dialogando com inúmeras produções amadoras que hoje circulam pelo ciberespaço.

A prática fotográfica trouxe para ela uma nova experiência com as mulheres do seu convívio diário e familiar e com o seu cotidiano. Por meio da lente fotográfica e uma

série de recursos estéticos e pessoais com os quais construiu a visualidade do seu cotidiano, permitiu identificar suas fotografias com pequenos prazeres estéticos da sua rotina. Assim, a câmera fotográfica servia como uma máquina de acesso e de ligação com os objetos da experiência concreta do cotidiano e com a descoberta do prazer estético na experiência comum.

Justamente tais características tão próprias da fotografia de Julia Cameron parecem presentes em muitas imagens do cotidiano produzidas por várias mulheres, as quais, assim como a fotógrafa, passam a usar a câmera para criar novas experiências estéticas com sua rotina. Uma dessas mulheres é Rosie Kernohan¹¹⁸.

A fotografia do perfil de Rosie, seu avatar na comunidade do *Flickr*, traduz o estilo de fotografias autorrepresentativas as quais ela constrói sobre si e suas amigas que habitam sua galeria. A imagem a seguir é a fotografia do seu perfil, anteriormente postada no *Facebook*.



Figure 28: Rosie Kernohan Self-Portrait

Seu autorretrato, feito ao ar livre, com luz natural e em um dia de neve, parece remeter a histórias e imaginários de mulheres encantadas e ficcionais, assim como os anjos de Julia Cameron. De muitas formas suas produções parecem dialogar com as da outra fotógrafa: ela também se considera uma amadora, apesar de suas imagens terem adquirido certa visibilidade nas comunidades do *Flickr* e do *Facebook* e de já ter vendido alguns desses mesmos autorretratos para revistas de moda.

Suas imagens remetem a uma poética dos contos de fada, do faz de conta, ao passo que as imagens de Cameron parecem fortalecer uma poética do sagrado. Ambas

¹¹⁸ <https://www.flickr.com/photos/outoftherose/with/8393803228/>

assumem a partir do real (luz solar, pessoas e roupas do dia a dia) uma forma poética de experienciar o cotidiano e o corpo feminino. A fotografia torna possível a experiência da ficção do real. O uso do *soft focus*, além de permitir uma estética do onírico, também faz com que a atenção do espectador se concentre em alguns pontos da imagem mais do que em outros, e que a imagem se traduza justamente pela confluência entre o amador e o profissional, a arte e o banal, o real e o imaginário.

Ambas as fotógrafas assumem estratégias de adulteração da fotografia, seja no negativo, no ato do *click* fotográfico ou em tratamentos de pós-edição. Rosie, muitas vezes, adiciona vídeos que mostram como suas imagens foram feitas, desde a documentação de sua ideia inicial, ao trabalho de produção, o ato fotográfico e os tratamentos de pós-edição. Os vídeos, assim, surgem no ambiente contemporâneo como formas de ampliar as possibilidades de se pensar a aventura do autorretrato.



Figure 29: To become a butterfly¹¹⁹

¹¹⁹ Tradução livre das autoras: Vir a ser borboleta

Nada como um bom e velho clichê fotográfico de borboletas.... Quando estava editando a imagem me lembrou um pouco a série de TV “rise to Candleford”... Sinto falta dessa série :(Eu quis fazer essa fotografia para mostrar todos os meus presentes de aniversário! Esse lindo vestido, pelo qual estou completamente apaixonada, e uma das minhas borboletas postças. Ganhei cerca de 20 borboletas, todas de cores diferentes! Coloquei uma foto com algumas delas na minha página do Facebook! De aniversário, também ganhei mais xícaras e pires... Eu amo o fato de que agora todos os meus amigos me dão xícaras e pires de aniversário agora! Hahahah :) Meus amigos também me deram de presente o ingresso para assistir Florence and the Machine! Eu comecei a chorar de excitação no meio do café em que estávamos... Eu sou uma grande vergonha... Como vocês puderam ver, os severos avisos de tempestade de neve aqui em Midlands.... Mais um centímetro de neve caiu durante a noite... Apesar disso fui fazer essa foto cedo pois estava TÃO frio! Por sorte esse local do lado de fora da minha casa. ~~Eu fiz um vídeo meu fotografando essa imagem e vou, espero, fazer o upload dele na minha página de facebook :) atualização: faceboook está sendo irritante então vou tentar de novo amanhã... Ok [vídeo](#) está agora no facebook... Finalmente! Tumblr! Facebook insiste em removê-lo! Essa foto está no meu portfólio na Vogue Itália :)~~

O interessante do vídeo de Rosie é que, além de ele se tornar um outro produto, uma outra experiência igualmente interessante e pensada, ele permite que seus espectadores tenham alguma noção sobre a experiência. A pose, o movimento, a relação entre sujeito/objeto e câmera, o local, o número de *clicks* necessários para se chegar a essa imagem, como as borboletas foram inseridas, efeitos na pós-edição.

A foto-legenda dessa imagem permite o acesso ao vídeo - *making off* na comunidade do *Vimeo*¹²⁰, e o vídeo une as imagens em movimento para chegar à imagem em questão, a uma trilha sonora escolhida para as imagens, e ao acesso à sua nova conta do *Tumblr*¹²¹. Ao mesmo tempo ela permite o *link* de seu perfil no *Facebook*, apesar de alertar que o vídeo não está disponível na mencionada comunidade, pois o *site* excluiu o produto. Assim, sua produção está amarrada a diferentes comunidades virtuais, às quais pode-se ter acesso e acompanhar, e a partir das quais, além da produção fotográfica de Rosie, é permitido acesso à sua vida pessoal, histórias e afetos compartilhados para todos aqueles que por eles se interessam.

A imagem “*To become a butterfly*”, por exemplo, é justificada por Rosie pelo fato de querer mostrar seus presentes de aniversário: um vestido comprado em um brechó e

¹²⁰ <http://vimeo.com/42091071>

¹²¹ <http://roses-of-lace.tumblr.com/>

cerca de vinte borboletas falsas de diversas cores. Assim, por meio de uma foto-legenda¹²², conhecemos um pouco da intimidade, afetos e gostos de Rosie.

Passa-se a saber a respeito de seu aniversário, dos presentes que ganhou da família e de amigos, de que chorou ao ganhar um ingresso para assistir a banda *Florence and the Machine*, informações sobre o clima em sua cidade e do fato de a imagem ter sido tirada ao lado de sua casa e que essa integra seu portfólio na *Vougue Itália*¹²³.

Nesse sentido, a dicotomia entre a fotografia amadora e a prática de profissionais, presente na história da fotografia desde Bayard e Daguerre, ganha uma nova dimensão com a fotografia digital e sua proliferação no ciberespaço. Essa relação pendeu mais para a importância de seu aspecto mercadológico, pela maior valorização desta por instituições normatizadoras e da sociedade e pelo fato de que a própria fotografia é fruto da conjunção de evoluções técnicas próprias da indústria. Entretanto, o digital propiciou a maximização das produções de fotografias íntimas e pessoais, tornando-se a linguagem preferida das histórias pessoais e do cotidiano.

Julia Cameron e Rosie são fruto de uma classe abastada ociosa, que passou a ver a fotografia como sua arte de lazer, mecanismo que permite ver o mundo por meio de outras lentes além das usuais. A própria leveza das câmeras e a facilidade dos procedimentos de produção, circulação e armazenamentos permitidos com os desenvolvimentos da indústria fotográfica foi o que possibilitou a abundância de fotografias e imagens lúdicas do privado e do comum que hoje vem ao centro das produções fotográficas. Entretanto, também foi o aspecto tecnológico que manteve a fotografia afastada do domínio da arte. Assim, por sua vez, a fotografia artística procurou afastar-se da fotografia comercial, pela sua submissão, econômica e estética, à mercadoria.

¹²² Tradução livre das autoras: Nothing like a good old cliché butterfly picture... As I was editing this is kind of reminded me of the TV series Lark rise to Candleford... I miss that series :(I wanted to take this to show you all my birthday presents! This beautiful dress that I am completely in love with and one of my new faux butterflies. I got about 20 butterflies all in different colours! I put a picture of a few of them up on my [facebook page](#)!

For my birthday I also got more tea cups and saucers.. I love how all my friends get me cups and saucers for my birthday now! Hahaha :) My friends also got me tickets to see Florence and the Machine! I started crying with excitement in the middle of the cafe we were in.. I'm such an embarrassment...As you can see the severe snow warning has really taken it's toll on the Midlands.... A whole cm more fell the other night... Although I had to go in early taking this shot because it was SO cold! Luckily this place is just outside my house.

~~I made a video of me shooting this which I will hopefully upload to facebook :) update: facebook is being annoying so I will try again tomorrow...~~ Ok [video](#) is now up on ~~facebook~~... Finally! Tumblr! Facebook keeps removing it!

[This photo](#) is in my portfolio on Vogue Italia :)

Remember I also have a brand new [tumblr](#)!

¹²³ <http://www.vogue.it/en/photovogue/Profilo/7de5577d-4ea1-4128-aa43-9d69b2e85fdf/User>

É nesse espaço intermediário, fora da arte e em oposição à fotografia comercial, que se construiu o campo da arte fotográfica, caracterizado por um tipo de prática, de postura estética, regime discursivo, uma rede de lugares, estruturas e atores, e por um modo de ação (ROUILLE, p.240).

Apesar de sua trajetória relativamente independente da arte e dos movimentos artísticos, a fotografia parece ter um importante papel na consolidação da arte conceitual ao precipitar importantes reflexões a respeito do estatuto da arte e ao suscitar questões sobre originalidade, reproduzibilidade, realismo, compartilhamento, noções de espaço e tempo, e a respeito do trabalho artesanal do artista (ABREU, 2005).

O território de um campo de produção cultural, seja qual for, sempre é um espaço de luta. Relação de forças entre empenhos e interesses defendidos por pessoas e instituições dotadas de um habito específico¹²⁴. *O campo fotográfico nunca deixou de ser atravessado por duas forças contrárias - a "arte" e a "indústria", como se diz no século XIX - e de ser submetido a fortes movimentos de desterritorialização* (ROUILLE, 2009, 240).

Nesse sentido, a fotografia se configura como o lugar privilegiado para pensar sobre a ‘arte da desapareição do real’, ou seja, o lugar do virtual (BAUDRILLARD, apud FABRIS, 2004). Fortalece uma postura teórica na qual o fotográfico é visto como uma construção artificial ou mesmo ficcional, em que revela não identidades, mas alteridades secretas e máscaras que tornam únicos os sujeitos e as imagens.

Fotografias como as de Julie Cameron e Rosie nos fazem pensar sobre: como é que a feitura corriqueira de coisas evolui para o fazer que é genuinamente artístico? *De que modo nosso prazer cotidiano com cenas e situações evolui para a satisfação peculiar que acompanha a experiência enfaticamente estética?* (Dewey, 2010,p.73)

Podemos aqui fazer um paralelo entre alguns autorretratos de Francesca Woodman e “os autorretrato de Francesca Woodman”¹²⁵ como uma ‘reviravolta’ de Selly MacNeil”. Um dos álbuns de autorretratos expostos no Flickr de Shelly MacNeil foi feito em

¹²⁴ Profissão, um capital de conhecimento, de referências e de crenças.

¹²⁵ Francesca nasceu no dia 3 de abril 1958, nos Estados Unidos e tornou-se conhecida por seus retratos não convencionais em preto e branco e seus autorretratos. Iniciou seu trabalho fotográfico ainda na adolescência, já que foi criada em um ambiente receptivo a arte, seu pai, George Woodman, foi um pintor e professor de fotografia e sua mãe foi uma escultora e ceramista. Algumas de suas fotografias foram tiradas em Massachussets, na Itália e em RhodeIsland. Francesca sofria de depressão e tragicamente encerrou sua vida aos 22 anos de idade.

homenagem à fotógrafa Francesca Woodman e é descrito como “*Francesca Woodman with a little Shelly twist*”¹²⁶.

Francesca Woodman deixou quase 800 retratos no corpo de sua produção fotográfica, e a maioria destes, de alguma forma, registram a própria imagem de Woodman. A frequência com a qual ela se fotografava sugere que considerava seu projeto como voltado à autoimagem e com o objetivo de expressar algumas noções sobre uma “essência”. Já seus atos de autorrepresentação eram motivados por uma preocupação em explorar o processo pelo qual qualquer noção de “eu” se desloca da imagem. Em contraste, Shelly apresenta 79 fotografias¹²⁷ em seu álbum-homenagem a Francesca.

Shelly parece se inspirar em determinadas características específicas das autoimagens de Woodman, como a presença de um corpo que quase desaparece em muitas de suas imagens. Ou, mais do que desaparece, cria uma percepção camuflada por ser inquieto, por estar em transe, em movimento, em devir. Assim, muitas imagens permitem acesso apenas à sua sombra, a um instante que aconteceu rápido demais para ser guardado pelo *click* fotográfico.

Nesse caso, podemos evocar a afirmação de Deleuze (1997, apud ABREU, 2005) sobre a criação literária e considerá-la uma possível resposta à pergunta de Dewey (2010, p.73) sobre as formas do prazer cotidiano, suas cenas e situações, evoluírem para a satisfação peculiar que acompanha a experiência estética. A resposta de Deleuze é que só se efetiva a criação narrativa ao descobrir a potência do impessoal, ou seja, esta depende do surgir uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer “eu”.

Pergunta-se, portanto, se a transfiguração em um outro não seria exatamente o fator necessário que permitiria ao sujeito transformar seu prazer cotidiano em um fazer artístico. Até que ponto a reflexão de Deleuze se restringe apenas à literatura? Até que ponto um autorretrato é uma imagem autorreferencial que diz respeito a apenas um sujeito? Não teria sido justamente o preencher de um outro, no caso Francesca Woodman, que teria permitido a Shelly transformar o prazer corriqueiro de suas visitas à casa abandonada onde encontrou o que a permitiu transformar essas experiências em uma experiência estética?

Assim, aquilo que se cria provém da nossa experiência de contemplação, seja de outras obras, seja da própria natureza e mundo que nos cerca e do cotidiano. Pela

¹²⁶ <https://www.flickr.com/photos/malagash/sets/72157629955233867>

¹²⁷ Em 15 de dezembro de 2014.

contemplação, pratica-se o ato de esvaziar-se de si e se permitir preencher de outras pessoas, de outros contextos, de outros territórios, de outros afetos e questionamentos.

Nesse sentido, compreendemos a importância das comunidades virtuais no incentivo de produções e compartilhamento de experiências, especificamente fala-se aqui do *Flickr*. A comunidade permite a seus usuários um terreno de produção e compartilhamento que se funda no ato da contemplação das experiências fotográficas, assim, o despertar da contemplação do mundo cotidiano gera o desejo por imagens, pelos compartilhamentos dessas estabelecem-se relações e, por fim, afetos. Assim, subjetividades se cruzam, se influenciam e motivam o estado da troca que reflete o contemplar do cotidiano, do vernacular e do íntimo.

Eu contemplo – diz a Natureza –, e o que produz é obra de minha contemplação silenciosa; não é descrevendo figuras, mas sim contemplando que deixo cair de meu âmagos as linhas das formas que desenham os corpos. Todas as coisas nasceram de uma contemplação (Citado por HUISMAN, 2001, p. 789, apud FARACHE, 2008).

Segundo Pereira e Gorjon (2014), as fotografias de Woodman transportam seus espectadores para um mundo em que o material e o imaterial, o perceptível e o imperceptível se borram. Shelly parece fazer visitas a esse lugar habitado pela presença fugida de Francesca, e nesse lugar em que o corpo e ambiente parecem um, e em um devir-mulher, devir-Francesca, Shelly também se desmaterializa e registra seu processo de desaparecimento e em um delírio coletivo dança com a sombra de sua musa em novos enquadramentos de fotografias em preto e brancas tão familiares.

Assim, como Julie Cameron fugia do nítido da imagem fotográfica, acredita-se que o movimento borrado marcante nas fotografias de Francesca faça referência a práticas arcaicas da fotografia, como um desejo pelo desenho artístico, suave e efêmero que alguns desses processos evocavam.

Em seu devir-mulher, Shelly desmaterializa seu corpo na dança de uma menina-mulher que rodopia, o espaço também perde a definição a seus olhos e, no comentário junto à fotografia, imagina-se Shelly dançando no passado com o pai, rodopiando por todo o chão, por mais que segurem seus corpos dançantes juntos, se perdem ao final da noite, para se desejarem novamente e sempre.



Figure 30: Shelly Self- 1

Always in my dreams I dance with you...¹²⁸

“Maio 8, 2012

Nós rodopiamos pelo chão, e eu te segurei apertado,
Por toda a noite,
Mas então, então vem a manhã e você se vai,
E eu acordo e você se foi,
E eu espero por você ... Sempre.
Liricas de Fred MacNeil (meu pai)¹²⁹”

A imagem de Shelly recebeu cerca de 59 comentários, dos quais 49 favoritaram-na e teve cerca de 2019 visualizações. Muitos comentários parabenizam Shelly pela sua forma fantasmagórica, ou por ter conseguido transformar as palavras da poesia do seu pai em uma imagem e, claro, por evocarem as imagens e a obra de Francesca.

O desejo de Shelly pelas fotografias de Woodman possibilitou a sua própria experiência fotográfica do desinteresse por si e da renúncia à concepção formal da beleza e da identidade feminina nas artes, de forma que seu corpo, em um transe, se dissolve e se desmaterializa nesse universo ficcional e surreal de uma casa abandonada pelo próprio desaparecimento da fotógrafa.

Muitos comentários de suas imagens são referentes à casa abandonada. Tanto dos espectadores que, por vezes, agradecem as imagens e imaginam como deve ter sido divertido fazer esse ensaio. A própria autora faz algumas referências à casa em alguns de seus comentários.

Na imagem a seguir nos chama a atenção não apenas o comentário de Shelly sobre a casa, mas sobre o espírito, sons, músicas e os que a habitam. *‘Nós devíamos*

¹²⁸ <https://www.flickr.com/photos/malagash/7161139800/in/set-72157629955233867>

¹²⁹ Tradução livre das autoras: “May 8, 2012. We glide across the floor, and I hold you tight, all through the night, but then, then comes the morning and you're gone and I wake up and you're gone, and I long for you ... Always. Lyrics Fred MacNeil (my dad)”

*considerar todo dia perdido no qual nós não dançamos pelo menos uma vez.’ – Friedrich Nietzsche {Explored}. 9 de Maio, 2012. Eu tenho dançado meu caminhos por toda essa casa há semanas, e eu amo aqui. Tenho certeza que está preenchida de músicas felizes, eu posso ouvi-la! Levante-se e dance”.*¹³⁰



Figure 31: Shelly Self- 2

Nesse sentido, também percebemos uma grande diferença entre as tão semelhantes imagens de Woodman e Shelly. Ao passo que as fotografias de Woodman parecem, de acordo com leituras como a de Abigail Solomon-Godeau, por exemplo, um tanto quanto macabras, relacionando-as à história “*The Yellow Wallpaper*”¹³¹, fotografias repletas de angústias femininas e a sensação de que a vida doméstica a consome. Se foi a evocação de um outro, suscitado pela obra de Francesca, que permitiu a Shelly sua experiência estética cujos resultados acompanhamos pelo seu *Flickr*, é possível refletir também se não teria sido a evocação de um outro, inspirado pela obra de Charlotte Perkins Gilman, que proporcionou a experiência estética de Woodman.

“*The Yellow Wallpaper*” é considerado um dos precursores da literatura feminista americana. Narrado em primeira pessoa pela personagem protagonista, como um diário que escreve secretamente. Confinada em casa pelo marido como parte do tratamento de uma “depressão nervosa temporária” e sem estímulos externos, a

¹³⁰ Tradução livre das autoras: “We should consider every day lost on which we have not danced at least once.” — Friedrich Nietzsche {EXPLORED} May 9, 2012. I've been dancing my way through this house for weeks, and I love it here. I'm sure its filled with joyful music, I can hear it!Get up and dance x”. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/malagash/7166046884/in/set-72157629955233867/>

¹³¹ de Charlotte Perkins Gilman, publicada em 1892. O texto de Gilman narra uma personagem feminina que vai à loucura no período de confinamento puerpério, de forma que a própria casa se torna uma metáfora para o desconforto e sufocamento de uma armadilha que a mulher sente no seu papel doméstico. Como Solomon-Godeau nota, o espaço ficcional da casa além de aprisionar a consome violentamente.

personagem se torna obcecada pela textura e cor do papel de parede do quarto e começa a imaginar que por trás do papel de parede há mulheres se arrastando, e que ela própria é uma delas¹³².



Figure 32: Shelly Self –WallPaper 1 e 2

Francesca Woodman,
*“Então, em um momento, eu não precisei
 traduzir as notas; elas foram diretamente
 para minhas mãos”*, Providence, 1976¹³³

Francesca Woodman, *From Space2*,

Se o conto de Gilman possibilitou uma verdadeira experiência em Francesca ao ponto de inspirá-la e de mover tal produção fotográfica, é mais que natural pensar que ela, por sua vez, inspirou inúmeras outras jovens fotógrafas, ou não, a procurarem por sua vez uma experiência estética a partir de sua obra. Nesse sentido, inúmeras pessoas buscaram uma experiência com símbolos, metáforas e ficções a partir de alguns conceitos utilizados pela fotógrafa. A experiência de Shelly é apenas uma dessas, que de forma muito poética trouxe para sua produção artística conceitos discutidos por Woodman. Exemplo disso é que quase todas as fotografias do álbum *“Francesca Woodman with a little Shelly twist”*¹³⁴ compõem outros álbuns e grupos, como podemos ver no *“printscrin”* dos comentários dos espectadores de Shelly.

Um desses grupos no qual eventualmente Shelly compartilha sua produção é o *“Tributo a Francesca Woodman”*¹³⁵. O *pool* de produção une outras pessoas, homens e mulheres, jovens e velhos que de alguma forma tiveram experiência com a produção de

¹³² http://en.wikipedia.org/wiki/The_Yellow_Wallpaper

¹³³ Tradução livre: “ Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands”, Providence, 1976

¹³⁴ <https://www.flickr.com/photos/malagash/sets/72157629955233867>

¹³⁵ https://www.flickr.com/groups/tributo_a_francesca_woodman_-_tribute_to_francesca_woodman/

Francesca e que decidiram por uma única fotografia, ou por um conjunto de fotografias que fizesse uma referência à produção da fotografia estadunidense.

O tributo de Shelly provavelmente ganhou uma amplitude inesperada pela jovem. Permitiu que ela se aventurasse em uma casa abandonada, que criasse imagens sobre si e sobre o outro, sobre seu corpo e rosto, sobre a casa, sobre Francesca, sobre fotografia. Permitiu, também, que conseguisse interromper o fluxo de seu cotidiano, mesmo que ocasionalmente, para a experiência do autorretrato, de ser sujeito e objeto, copia e produtora de uma obra que a permitisse uma experiência estética com sua memória e suas ficções, uma nova relação consigo e com tantas pessoas que ela não conhecia antes.

Em um dos seus posts vemos a legenda: O papel de parede aqui é incrível. Eu amo esse lugar e tive que voltar para mais essa manhã. Falta muito para alcançar a produção com vocês, assim é dia de trabalho. Aproveitem, e obrigada pela visita e todos os gentis comentários.¹³⁶ Assim, ficam os vestígios dessas relações agenciadas por suas imagens. O próprio papel de parede, que inspirou Gilman a pensar sobre sua personagem e sobre tantas outras mulheres que se arrastam e se camuflam por proteção e aprisionamento nos finos tecidos das paredes de suas casas mal assombradas, inspirou Francesca a ter uma experiência estética com seus próprios assombramentos, com sua própria forma de sentir seu corpo e vida e, por sua vez, inspirou Shelly a encontrar sua própria fotografia.



Figure 33: Wallpaper 3 e 4

¹³⁶ Tradução livre das autoras: “The wallpaper in here is incredible.. I love this place and had to come back for more this morning. I’m off to catch up with you all then it’s a working day. Enjoy, and thank you for your visits and kind comments xx” Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/malagash/7135521909/in/set-72157629955233867/>

The yellow wallpaper ... # 2¹³⁷
 Feliz dia do mau-humor com uma
 Velinha da série papel de parede
 Que tenho certeza que não foi postada.
 Estou perto de me atualizar com vocês
 Novamente. Tenham uma quarta fantastica!!



Wallflower.. (Francesca Woodman)¹³⁸
 apenas outra cena da Francesca por
 enquanto, vou postar quando voltar do
 Trabalho. Espero que tenham um dia
 fantastico,



Figure 34: Shelly's Wallflowers

*Wallflower2 (Francesca Woodman)*¹³⁹
 4 de Maio, acabei de tira, uma outra francesca
 Ok, Acho que o papel de parede é uma série.
 Espero que todos tenham tido um bom dia!
 Estou perto de acompanhar!
 Muito obrigada pela visita e pelos comentários
 carinhosos

*Pensei que talvez pudesse me encontrar*¹⁴⁰
 Vou trabalhar cedo hoje, espero que todos
 Tenham um dia fantastico, perseguindo
 alguma aventura e aproveitando todos
 os momentos que vocês tem.
 Pensei que se a policia chegasse ontem poderia
 combinar uma .

A imagem intitulada “*Wallflower.. (Francesca Woodman)*” teve cerca de 4. 150 visualizações, foi favoritada por 45 pessoas e recebeu cerca de 57 comentários de usuários que participavam de grupos nos quais Shelly de alguma forma publicou a fotografia. Esses usuários acompanhavam especificamente a página e os álbuns de Shelly ou de alguma forma acabaram por encontrar suas imagens e seu álbum pela comunidade. A partir de uma rápida leitura nesses comentários, percebemos o quanto

¹³⁷ Tradução livre: Happy Hump Day with an oldie from a wallpaper series I'm sure has not been posted. I'm off to catch up with you all again, hope you had a fabulous Wednesday!! <https://www.flickr.com/photos/malagash/15294245648/in/set-72157646475906144>

¹³⁸ Tradução livre: just an outtake of another Francesca Woodman for now, I will post after work hope you all have a fantastic day <https://www.flickr.com/photos/malagash/7138441605/in/set-72157646475906144>

¹³⁹ Tradução livre: May 4, 2012. Okay so I think wallpaper is a series. Hope you've all had a great day! I'm off to catch up! <https://www.flickr.com/photos/malagash/6997291216/in/set-72157629955233867>

¹⁴⁰ Tradução livre: I thought that maybe I could find myself just an outtake, another Francesca. I'm working early today, hope you all have a fantastic day, chasing some adventure, and enjoying every moment you have. Thank you so much for your visits and kind comments xx I thought if the police came yesterday, I could just blend in one way..... <https://www.flickr.com/photos/malagash/7156996430/>

os usuários fazem uso de determinadas ferramentas para se manterem produtivos e motivados: “Essa é definitivamente a minha favorita! Quão criativo é isso?”; “wow, garota...instante favorito... incrível.”; “Oh, Shelly!!! Isso é mais coisa mais legal!!! Que conceito fantástico e executado perfeitamente!”; “muito criativo e misterioso, Shelly”; “Shelly, estou louca por essa daqui!!! E com um pouco de inveja no bom sentido, também ☺ É um strip tease!!! Minha favorita xo.”; “tão, tão boa. Você, definitivamente, está trazendo Francesca para cá! Amo! (Fui para exposição na terça, é incrível!)”; “eu voltei para comentar de novo. Isso está bom pra caramba!”; “tão excêntrico e divertida essa captura, e tão bem feita”; “Eu vi essa no facebook. Legal, Shelly”; “... ela atravessou para fora da parede...”; “Não vai conseguir uma lasca no seu pé!:) Ótimo conceito.”; “Que ideia legal!!! Trabalho magnífico, Shelly!”; “Fantástico”; “Composição realmente incrível, Shelly”; “Tão incrível, Shelly... tão legal” ; “Adorável. Amo muito. Domi”; “Isso é muito legal! Ótima foto e ótima ideia”; “Realmente saiu da parede!:)”; “Interessante”; “A reviravolta da Shelly (The Shelly twist – parte do nome do projeto)é simplesmente maravilhosa!”¹⁴¹.

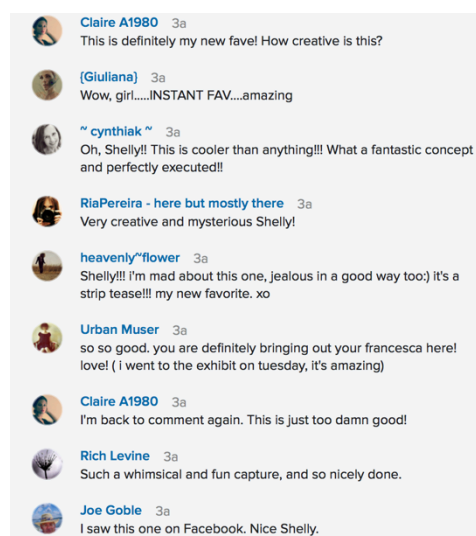


Figure 35: Comentários -1

A jovem provavelmente não pensava que o tema do papel de parede iria render tantas experiências, tantas imagens, tantos comentários e tantos incentivos. Vamos percebendo, a cada *post*, que a jovem acaba voltando à casa e ao tema para mais fotos, “tive que voltar para mais essa manhã”, ou “eu pensei que se a policia chegasse ontem, eu simplesmente combinaria uma”¹⁴², e, finalmente, assume que essa parte

¹⁴¹ Tradução livre das autoras.

¹⁴² <https://www.flickr.com/photos/malagash/7156996430/in/set-72157629955233867/>

específica do seu projeto ganhou vida própria e é um álbum à parte: “*okay, então acho que o papel de parede é uma série*”.

A partir do resultado positivo dessa experiência, tanto em termos da produção quanto da recepção, Shelly criou um outro álbum, de 13 fotografias, intitulado “*The Wallpaper Diaries*”¹⁴³ (*Diários do Papel de Parede*), em referência ao diário secreto da personagem principal do conto de Charlotte Perkins Gilman, já que ela própria usa o termo “*The Yellow Wallpaper*” para algumas de suas imagens, referência que Francesca desculpou-se de fazer, e é um jogo de palavras com o seu próprio hábito diário com o papel de parede dessa casa abandonada.

Da experiência das imagens inquietantes de Francesca, Shelly tenta por sua vez evocar o sentimento de atemporalidade e de movimento de diferentes tempos na sua fotografia, segue os passos de sua musa e fixa a câmera e continua em trânsito no tempo e espaço. A partir de desses elementos de Francesca, Shelly dá sua reviravolta, descobre-se e coloca-se em sua própria obra.

As imagens de Shelly possibilitam uma sensação muito diferente das imagens de Francesca. Suas imagens são repletas de brincadeiras, felicidade, entradas e fugas por molduras e espelhos, danças, diversão em testes de movimento e dupla exposição, camuflagens e tentativas de desaparecimento. Essa sensação é, ao mesmo tempo, criada e confirmada por inúmeros comentários dos contatos de Shelly:

¹⁴³ <https://www.flickr.com/photos/malagash/sets/72157646475906144>

The screenshot shows a Flickr interface. On the left, a list of comments from users like Baja Juan, Andrea, Rich Levine, Nina's Clicks, JJSantos, Rita, Monica & Cebolinha, palo, MacroMarcie, Charlotte Bröcker, Cèsar Enric, Becky itdoesntmatter, Kitty W, Rita, Paul Green, ~cynthiak~, Joe Goble, and Eliza 110. The main area on the right displays 'Esta foto está em 5 álbuns' (This photo is in 5 albums) with thumbnails for 'Home of the Kings.. and one dancing, dreaming Queen', 'Francesca Woodman', 'Exploring Abandonment', 'the year after .. this is a story of a girl, and a life lived through pictures.', and 'BW/LR'. Below this is a message: 'Esta foto atualmente não está em nenhuma expô' (This photo is currently not in any exhibition) with a link 'Adicionar à expô'. A 'Tags' section lists various tags like 'me', 'sp', 'woman', 'motion', 'paper plate', 'wallpaper', 'abandoned', 'house', 'home', 'long exposure', 'LR', 'BW', '2012 in photos', 'soft light', 'Francesca Woodman', 'Collingwood', and 'King house'. At the bottom right, 'Informações adicionais' (Additional information) shows settings for 'Exibição desta foto' (Public), 'Nível de segurança desta foto' (Secure), 'Sinalizar foto', and 'Dê um feedback sobre a nova página de fotos'.

Figure 36: Comentários: 2 e 3

As imagens anteriores formam um “*printscrin*” dos comentários feitos pelos contatos de Shelly abaixo de uma de suas fotografias¹⁴⁴. Ao nos atentarmos a eles percebemos que a brincadeira e o jogo que a autora cria por meio de suas fotografias e seu tributo a Woodman são percebidos e estimulados pelos seus espectadores. Como o contato Baja Juan: “*Parece que você está se divertindo muito com isso... fabuloso!*”; ou o comentário de Andrea: “*Muito legal... amo o movimento... faz parecer mágico e divertido.*”; para Rich Levine “*Imagem Maravilhosamente divertida, Shelly. Muito bem feita!*”; segundo Rita “*Eu amaria ouvir a história. Essas imagens são tão divertidas*”; Becky itdoesntmatter: “*Que ideia e criação grandemente divertida!*”. Mas a

¹⁴⁴ <https://www.flickr.com/photos/malagash/7135521909/in/set-72157629955233867/>

comprovação do tipo de experiência que de fato Shelly teve durante a realização do projeto também pode se encontrar nas próprias palavras da autora, como na legenda de outra fotografia: “*Não posso retornar agora, estou mal assombrada... 1 de Maio, 2012. Mais diversão no estilo de Francesca.*”¹⁴⁵ E principalmente pelo próprio subtítulo do álbum: “*The Wallpaper Diaries: Too much fun... wait! Is that possible?*” (*Os Diários de Papel de Parede: muito divertido... espere! Isto é possível?*)

Segundo Abreu (2005), os movimentos artísticos que sempre reservaram seus receios em relação à imagem fotográfica passaram, com os surgidos no final dos anos 50 e 60, a confirmar-se em uma ampla liberdade, abrindo-se e abraçando a fotografia para criar obras que questionassem o próprio estatuto do artístico, seu mercado, seus produtos e seus sujeitos. Outra importante reviravolta do papel fotográfico no seio artístico se deu a partir dos anos 70, quando os artistas passaram a se sentir livres para se preocupar com o fazer de suas próprias questões pessoais. A partir dos anos 80, a fotografia consolida seu mercado independente. Houve, então, a consolidação de um mercado independente fotográfico, refletindo crescimento na produção de obras de arte fotográficas, surgindo movimentos e obras cuja questão é a condição do homem contemporâneo.

O território criado a partir das fotografias de Woodman abriu caminho para os afetos e devires de ordem do sensível e que escapam ao visível. Mas muito se diz da sua importância por possibilitar novas formas de experienciar e de ver a fotografia para uma geração de artistas que a sucederam, tais como Cindy Sherman e NanGoldin apresentadas a seguir.

Uma das personalidades mais destacadas na cena da autorrepresentação, é a fotógrafa e artista plástica Cindy Sherman, nascida em 1954. Ela é considerada um marco na história da arte contemporânea e Dalton (2000) afirma que todos os artistas que trabalham com autorretrato de alguma forma referenciam sua obra, já que parece ter se estruturado como uma artista emblemática da representação fotográfica pós-moderna.

Desde o início de sua carreira, Sherman buscou uma forma muito específica de construir representações, ao virar a câmera para si, realizando performances visuais, nas quais interpretava personagens e os registrava por meio da fotografia. Fez uso do seu corpo para construir identidades e estereótipos através da caracterização cênica, assumindo, assim, uma vasta quantidade de papéis com o objetivo de revelar a natureza

¹⁴⁵ <https://www.flickr.com/photos/malagash/6986531232/in/set-72157629955233867/>

persuasiva dos estereótipos e realizar uma análise crítica a respeito do imaginário dos meios de comunicação de massa. Ou seja, ao parodiar os modelos femininos vinculados pelo cinema, novela, fotonovela e publicidade, Sherman forçou seus espectadores a uma confrontação crítica entre suas ações e percepções.

Assim, a artista tornou-se conhecida por se camuflar em múltiplos retratos, assumindo posturas dos arquétipos femininos difundidos pela mídia de massas. Segundo Salvatori (2010), ela conseguiu mostrar por meio de seu corpo a enormidade das *personas* projetadas e, ao mesmo tempo, se esconder do público por meio da ausência essencial de sua autorrepresentação.

Ao fazer do corpo o principal instrumento de sua reflexão, e demonstrar sua habilidade em produzir de forma completa personalidades e paisagens, mesmo em obras sem sua presença¹⁴⁶, Sherman qualifica a fotografia com conceitos de solidez e teatralidade. A incorporação e produção de palcos estéticos e arte performática constroem essa dualidade, permitindo que seu trabalho mine o conceito de feminino definido por moldes culturais de representação de forma contínua.

Segundo Caldas (2010), vemos a partir da década de 70 um movimento em que artistas utilizam seus corpos como meio e suporte de suas obras. Objetivam analisar a imagem feminina ao se colocarem como sujeito e objeto de suas representações. De forma que a figura da mulher, provavelmente a representação mais explorada na história da arte, feita especialmente por e para homens, passa a ser feita e interpelada por mulheres.

Nesse contexto, a obra de Sherman possibilita imagens renovadoras em detrimento da imagem de feminino disseminada pelos meios de comunicação de massa e pelos estereótipos sociais. Segundo o autor supracitado, a artista faz parte de uma vanguarda, que retoma das vanguardas a imbricação entre arte e política, buscando a recuperação do significado em oposição ao formalismo puro, defendendo gêneros renegados pela *fine art*, como, por exemplo, a mídia fotográfica. Traz, portanto, para sua obra a redução da técnica fotográfica, como o desfoque e o granulado fotográfico e elementos narrativos como a sequência, a série e o texto. Desse modo, para construir sua crítica acerca da representação feminina disseminada na sociedade contemporânea, a artista plástica coloca-se em imagens recriadas, imitadas e inspiradas pela cultura de massa.

¹⁴⁶ Na série *The Disasters*, a autora constrói em seus cenários fotográficos indícios da ausência do seu corpo por meio de marcas, impressões e resíduos.

Ainda para Caldas (2010), a obra performática de Sherman reflete o trabalho teórico de Rivière (1979), para quem a mulher, sob a pressão social masculina, adota uma máscara de feminidade, e transforma-se, então, em objeto decorativo, em uma performance social alienada. Assim, Sherman afirma nos que a realidade da mulher não é uma essência, mas um disfarce social, debaixo do qual existe uma série de outras máscaras e disfarces. Conclui que, dessa forma, a artista se oculta e se esconde por trás de seus autorretratos, evidenciando as máscaras da representação feminina na sociedade contemporânea.

Assim, o jogo de construção identitária é travado frente à fotografia, e explorado e maximizado por Sherman, de modo que a ficção adquire papel fundamental em sua obra e a formação de seus personagens adquire desdobramentos inesperados – talvez como reflexo ou índice da produção fotográfica contemporânea.

Nesse sentido, a fotografia parece fazer uma referência aos quatro imaginários envolvidos no ato fotográfico descritos por Barthes: “aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que se serve para exibir sua arte” (Barthes, 1984, p.27).

Sherman parece querer lembrar aos seus espectadores que a imagem a qual fotografa, e nos transmite por meio da cultura de massa, constrói e lida com esses imaginários sociais. Imaginário que remete a pessoas idealizadas e irreais, fazendo com que a tentativa de se enquadrar em tais categorias, ou de esperar que alguém se enquadre, seja extremamente ilusória e frustrante. Dessa forma, o autorretrato contemporâneo, ou pelo menos o autorretrato de Sherman, não mais busca legitimar ou comprovar uma identidade social, mas justamente o contrário, evidenciar a encenação de uma imagem construída, um ser que é reflexo, que dura exatamente o tempo de um *click*.

Sutton (2009) ressalta que, maior do que a busca de Sherman pela aparência feminina, foi sua busca pelo artificial em vez do “real”, coincidindo com uma prática pós-moderna, na qual as superfícies das aparências podem ser criticadas e interpretadas por meio da teoria, sem receio de acusações acadêmicas.

A impressão que temos, frente à obra em análise, é que somos pessoas contínuas e de intermináveis reproduções, ao invés de inteiros, unitários e autônomos. Cheios de faces, personagens e cópias. Sendo o “eu” uma construção imaginária, ambígua e múltipla. Assim, o autorretrato legitima essa relação de criação onde o ‘eu’ se torna ator e produtor.

Segundo Fabris (2004), a pose é parte dos elementos definidores da concepção de identidade, instante em que o sujeito se veste de modelo de si e onde o cenário permite uma retórica fictícia e composição social. Através da pose, a artista coloca em xeque a identidade como fator natural, mostrando-nos a influência da sociedade espetacular na construção das subjetividades, principalmente para pensarmos em nossa convivência diária com as máscaras sociais.

A série *The Cosmopolitans*, exibida pela *Metro Pictures*, composta de quatorze imagens, parece de alguma forma resgatar a reflexão íntima da autoimagem. Nela são abordadas as questões referentes à idade e convivência com as marcas do tempo. Além de ideias equivocadas sobre beleza e sofisticação, ao retratar abastadas senhoras aposentadas em seus cenários domiciliares.



Figure 37: The Cosmopolitans - 1

Essas mulheres, na maioria, parecem sufocadas por suas maquiagens, tintas e cortes de cabelo, roupas e joias, e pela grandiosidade dos cenários de fundo escolhidos para representar os seus cotidianos. Tudo parece indicar grandeza e riqueza, tudo, menos os seus olhos vermelhos. O que fez tais olhos ficarem assim? Choro? Tristeza? Álcool? Alergia à maquiagem? Ou a janela da alma deixa escapar reflexos de como verdadeiramente se sentem por dentro? Uma imperfeição que maquiagem alguma consegue esconder? De uma forma ou de outra, parecem condescendentes, com lábios franzidos, sobrancelha arqueadas, e sempre um olhar penetrante em direção ao espectador, o que parece uma estratégia para, sempre, nos fazer retornar aos seus rostos, por mais que o cenário e a vestimenta chamem a atenção. Sherman tenta acentuar a estrutura óssea e os detalhes faciais que diferem uma personagem da outra, e ao mesmo tempo, o esforço que fazem para se assemelharem.



Figure 38: The Cosmopolitans - 2

Com alguma semelhança, percebe-se, na galeria do *Flickr* de Guramrit Kaur¹⁴⁷, o mesmo esvaziamento de si, e um autopreenchimento por outras mulheres. A jovem se reveste de inúmeras outras mulheres que a habitam, ou que habitam o imaginário social sobre a figura feminina. Cada autorretrato é uma “outra” mulher. Com o auxílio de maquiagem, tintas, vestuário e perucas a jovem cria a partir de seu corpo e rosto performances de outras tantas imagens de mulheres que habitam seu imaginário.

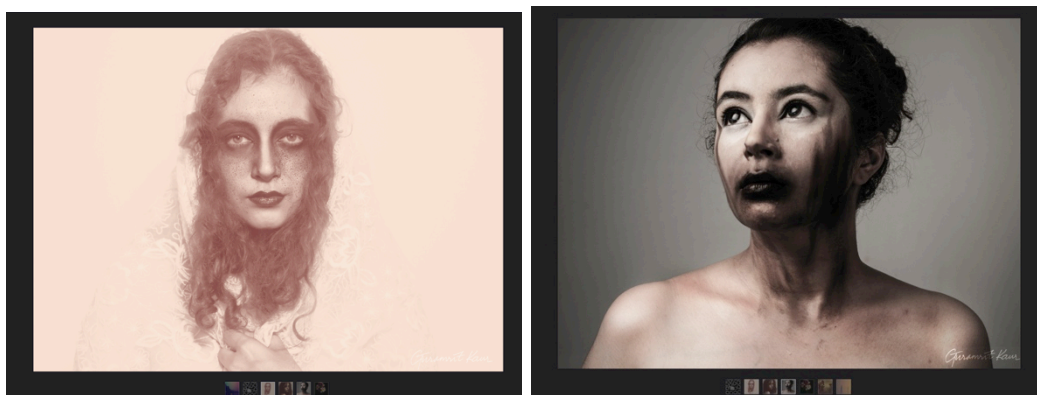


Figure 39: Guramrit Kaur Self-Portats 1 e 2

_MG_9554¹⁴⁸

_MG_9256¹⁴⁹

¹⁴⁷ <https://www.flickr.com/photos/111844749@N08>

¹⁴⁸ <https://www.flickr.com/photos/111844749@N08/15027355391/>

¹⁴⁹ <https://www.flickr.com/photos/111844749@N08/15030400655/>

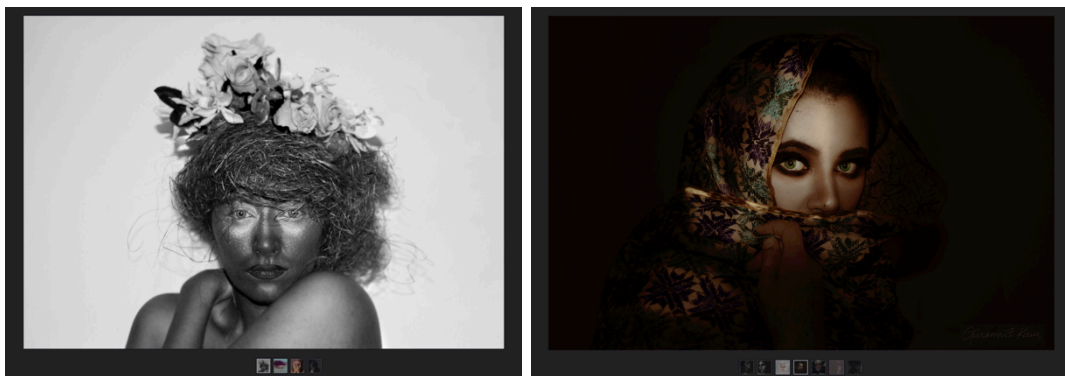


Figure 40: Guramrit Kaur Self-Portraits 3 e 4

02112014 List Exposure¹⁵⁰

MG_8410i¹⁵¹

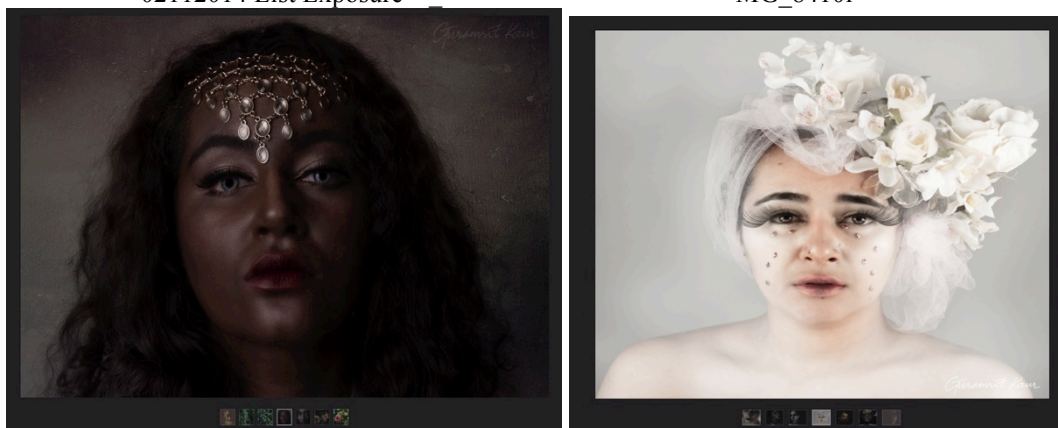


Figure 41: Guramrit Kaur Self-Portraits 5 e 6

03172014 List Fic Character

IMG_4647¹⁵²

A obra performática de Sherman parece refletir a pressão social por determinados moldes identitários. Em um diálogo implícito, Guramrit Kaur também parece construir sobre si tantas imagens estereotipadas que estas perdem qualquer índice com suas verdadeiras faces. Assim como Sherman, à cada imagem, Guramrit desaparece mais e mais nos rostos de outras mulheres. Ambas parecem questionar se a identidade é uma essência ou um disfarce social, sob o qual existe uma série de outras máscaras e disfarces. Para isso, ocultam-se e escondem-se por trás de suas fotografias e seus rostos, evidenciando as máscaras da representação feminina na sociedade contemporânea.

Frente a tais imagens, mesmo que cada uma delas apresente aparências tão diversas uma das outras, é difícil não procurar as identidades dos sujeitos e objetos dessas imagens. E, nesse jogo de quem se mostra e de quem se esconde, as suas fotografias parecem evidenciar os rostos de um mito.

¹⁵⁰ <https://www.flickr.com/photos/111844749@N08/12617669075/>

¹⁵¹ <https://www.flickr.com/photos/111844749@N08/13203323283/>

¹⁵² <http://www.flickr.com/photos/111844749@N08/11690963153/in/set72157639278225173>

É nesse sentido que Sutton (2009) salienta no trabalho de Sherman não apenas uma possível crítica ao patriarcalismo cultural, mas também a sua necessidade de se construir continuamente em mulher.

Na performance fotográfica de Sherman, ela nos traz uma das questões mais fundamentais e características da estruturação de inter- subjetividade. O sujeito aqui se situa e se estrutura através do outro. Imagens inter-subjectivas; os estereótipos criados por Sherman expõem este mecanismo de construção, mas também devolvem o olhar para o espectador. (Prada, Ângelo, 2008, p.246).

Ao colocar em discussão o confronto identitário que existe entre a distância do que as pessoas são, das suas aparências e daquilo que socialmente são pressionadas a ser, esses personagens idealizados representam mais máscaras que cobrem do que mostram. As máscaras parecem indicar o reflexo dos outros que são carregados em cada sujeito, evidenciando a pluralidade de universos e imagens. *“O retrato fotográfico vem confrontar o sujeito com o horror e o fascínio de uma imagem especular fixa, da qual ele não pode fugir”* (Medeiros, 2000, p.50).

Nesse contexto, o autorretrato se distancia da concepção do espelho de identidades, almas e subjetividades. Trata-se de ficção criada por meio de poses, performances e acessórios.

Entre as contribuições que Sherman trouxe para a fotografia, é o elemento da performance um dos que mais se destacam: cada uma de suas fotografias documenta um elaborado ritual de pesquisa, figurino, maquiagem e pose. A partir do desempenho como esforço individual, Sherman inspirou outros como Kaur, que passaram a colocarem-se frente à câmera e a criarem seus próprios rituais para uma plateia composta inteiramente de si próprios, pois, dessa performance só vemos vestígios fotográficos. Além disso, em muitas das imagens de Kaur, assim como no ensaio *Film Strips* de Sherman, só se permite acesso à série da imagem, nem mesmo um título como legenda o personagem deixa escapar.

Mais do que nunca sujeitos se permitem uma experiência estética com as imagens que carregam em si ou que criam a partir de si. Algumas permitem acesso a determinadas reflexões e formas e pensar, de experimentar o cotidiano e a fotografia. Nessas imagens evidenciam-se narrativas que se posicionam entre a realidade e a ficção.

A auto-representação se configura em um exercício de questionamento e busca interna, na qual o sujeito se coloca como objeto de introspecção, explorando sua própria

subjetividade. Ao mesmo tempo, a encenação de autorretratos pode ser uma forma de mascaramento do ‘eu’, transcendendo a representação narcisista e uma forma lúdica de se vestir de outro para questioná-lo. Reflete ora sobre a própria identidade, ora por uma questão universal dos sujeitos contemporâneos, de forma que percebemos na produção contemporânea da autoimagem a busca de sentido pela fragmentação do sujeito pós-moderno.

Julia Cameron foi uma figura feminina pioneira no campo fotográfico, até então dominado por homens. Trouxe para a fotografia uma verdadeira experiência estética com o cotidiano, com as outras mulheres da família, mixando a fotografia vernacular e a arte, a esfera amadora e profissional, as mulheres comuns e ícones da pureza religiosa. Francesca, muito anos depois, teve o mérito de romper com padrões estéticos alicerçados no campo fotográfico, lutando por uma arte ainda considerada marginal em relação à pintura e à escultura, sendo considerada um ícone na tradição dos autorretratos artísticos e femininos do século XXI.

Para Dewey (2010, p.93) a existência da arte é a prova de que materiais e energias são utilizados pelos sujeitos com a intenção de ampliar suas próprias vidas. E essas experiências artísticas só podem ser encontradas no teatro e na ficção. Mas o que separa a criação e a experiência estética dos artistas com suas obras das de pessoas comuns? O que caracteriza e distingue uma experiência artística?

Responder a tais perguntas, assim como compreender a experiência cotidiana e sua relação com a arte, segundo o autor, só é possível a partir da compreensão do que de fato significa a “experiência normal”, determinada pelas condições essenciais, funções básicas e vitais da vida.

É nesse sentido que as fotografias do *Flickr*, em especial os projetos de autoimagem, são tão ricos para tais reflexões, pois parecem sinalizar justamente a experiência que existe entre sujeito e aquilo que lhe é de mais comum e banal: o ambiente e as pessoas que os cercam. Por meio das galerias pessoais do *Flickr* tem-se acesso a imagens da própria vida¹⁵³.

¹⁵³ Para Dewey (2010, p.80) há dois mundos possíveis em que a experiência estética não ocorreria: um de mero fluxo, aonde não haveria um desfecho, e um acabado, concluído, sem suspense ou crise. “*Quando tudo está completo, não há realização. Só contemplamos com prazer o Nirvana e uma bem-aventurança celestial uniforme porque eles se projetam no plano de fundo de nosso mundo atual, feito de tensão e conflito. Pelo fato de o mundo real, este em que vivemos, ser uma combinação de movimento e culminação, de rupturas e reencontros, a experiência do ser vivo é passível de uma qualidade estética.*”

O autor classifica como arte, ou artístico, um ato de produção e, por estético, o ato de percepção e prazer. Lamenta, portanto, a ausência de um termo que sintetize a união desses dois processos. Como efeito, muitos tentam separar um processo do outro:

“Refiro-me a esses fatos óbvios como preliminar de uma tentativa de demonstrar que a concepção da experiência consciente como a percepção de uma relação entre o fazer e o estar sujeito a algo, permite compreender a ligação que a arte como produção, por um lado, e a percepção e apreciação como prazer, por outro, mantêm entre si.” (DEWEY, 2010, p126)

Assim, qual a resposta para a questão sobre o que separa a experiência artística de Julia Cameron e Rosie; e de Shelly e Francesca Woodman; Guramrit Kaur e Cindy Sherman? Para o autor, o que de fato define uma habilidade e uma produção artística é que ela necessita ser “amorosa”; seu sujeito precisa importar-se profundamente com o tema abordado de forma a unir o agir e o sofrer, junção do sentimento que entra e sai em uma experiência.

Na imagem a seguir temos um *printscreen* do comentário de um dos contatos de Shelly, Silvester Hamaj, sobre sua produção: *“Incrível, isso é dedicação... Eu gosto de como você sofre pela sua arte [...]”*

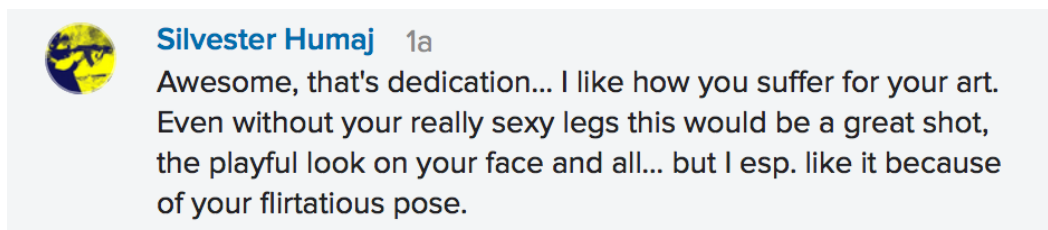


Figure 42: Comentário 4

Mesmo o conflito pelo qual Woodman passou, assim como as lutas pessoais de Cameron podem ser usados para se desenvolver uma experiência, já que, segundo o autor, há um grau de sujeição e de sofrimento em todas as experiências. O sofrimento une o agir e o sofrer, permitindo que o artista também se torne o espectador. Pois, ao produzir uma obra de arte estética, antecipa em sua criação uma intenção, a qual, portanto, a norteia e controla.

Em meio à liquidez do mundo, dos amores, das relações, instituições, e da própria compreensão dos sujeitos sobre si como sujeitos líquidos, sem nenhuma garantia de nada, nem mesmo das emoções e sentimentos sobre si próprios, emerge a ciência de que a própria vida consiste em fases de descompasso e acertos, sucessos e erros, períodos de constâncias e estabilidade intercalados por períodos de instabilidade e transformação, de

forma que a única certeza é o aprendizado com as experiências e a impossibilidade de um retorno a um estado fixo ou anterior. Justamente por isso, a própria vida é a essência da estética na experiência.

Interessante como tal reflexão tenha se tornado extremamente atual e evidente com o estabelecimento do ciberespaço e a emergência das produções fotográficas amadoras contemporâneas. A fotografia digital se coloca como um instrumento de experiências estéticas e artísticas com o real, o comum e o cotidiano, permitindo uma estreita aproximação com o visual, pautada na relação do próprio corpo do sujeito-fotógrafo com o mundo.

“Agora começo a sentir que ao terminar a Escola de Artes eu devo deixar o estágio de estudante e tornar-me uma artista... Eu pintei um retrato de mim com o espelho. A cor ficou muito enfadonha, mas muito bem desenhado.” (Nina Hamnett, *Laughing Torso*, 1931). Com essa citação, Whitney Chadwick (2001) ressalta, curiosamente, que, apesar de Nina Hamnet já ser considerada uma artista bem sucedida¹⁵⁴, encontra dificuldade para se ver como tal. Assim, na busca para se encontrar com um outro ‘eu’, Nina volta-se para sua imagem refletida, por meio de sua representação e um autorretrato.

É interessante notar que autorretratos parecem marcar a trajetória de muitos artistas, e que esse tipo de produção parece marcar de forma muito específica obras de muitas artistas mulheres e discussões pautadas sobre beleza, narcisismo, identidade, performance, assinatura e a recusa de ceder-se totalmente ao ato de ver de outros.

O narcisismo da origem do autorretrato parece ter um importante papel para o *status* do artista na história da cultura visual¹⁵⁵. A ausência dessa prática antes do Renascimento pode ser explicada pelo fato de que os artistas não deveriam se vangloriar, na verdade, eles eram mais vistos como artesões e técnicos. Com a mudança da concepção do papel do artista viu-se o aparecimento de autorretratos como um reforço do valor de criador.

Outra razão do uso de autorretratos na experiência artística se dá pelo fato de que ofereciam oportunidades para experimentações técnicas ou temáticas, com a liberdade

¹⁵⁴ Ao ter, por exemplo, aceito a comissão de Aleister Crowley e ter feito sua primeira exibição no Royal Albert Hall participando com Allied Artists Association.

¹⁵⁵ Nesse sentido, não é de se estranhar que o Renascimento tenha sido o lugar em que o indivíduo se tornou a grande preocupação social, política e artística. Nesse período, o desenvolvimento tecnológico e a popularização do espelho, dos diários, dos autorretratos, das memórias e das narrativas auto-reflexivas demonstram a necessidade surgida dos sujeitos debruçarem o olhar sobre suas vidas.

de uma criação que livrava os autores de ter que se relacionar com modelos e suas expectativas, contratos ou decoros.

Nesse sentido, a experiência estética com o autorretrato surge no contexto de um acontecimento de autoria artística e da relação do artista como sujeito e objeto de suas criações e visões de mundo.

Segundo Abreu (2005, p.10), o autorretrato representa uma imagem fugidia de um “eu” que não narra eventos, mas que gira em torno “*da mesma questão: que sou eu?*”. Por isso, a prática do autorretrato parece tão fascinante e complexa, pois se constitui como um acontecimento que, ao mesmo tempo, reivindica o lugar do sujeito no mundo, na experiência com o comum e com a arte, e que questiona a si próprio como sujeito. Assim, o sujeito:

“abdica do seu corpo como meio de relação com o mundo e se hibridiza com a tecnologia que o cerca. Sua ação e presença não se limitam somente ao espaço e tempo presentes, relativizando a possibilidade de percebê-lo ou defini-lo a partir de sua presença física no mundo. Nesse contexto, o autorretrato e as obras auto referenciais, pensados como discursos onde o artista contemporâneo desenvolve uma reflexão sobre o sentido do “eu”, apresentam-se como formas propícias para o entendimento de como esse sujeito contemporâneo se percebe.”

Se por um lado, segundo Dewey (2010), uma experiência tem a estrutura que relaciona justamente o fazer e o estar sujeito a algo de forma que a ação e a consequência se unam na percepção, podemos pensar na participação dos projetos de coletivos de autorretratos do *Flickr* como um espaço em que essa experiência e essa percepção do ato de se fazer sujeito e objeto giram em torno do autorretrato.

Se a prática de autorretratos na era analógica era uma prática marcadamente de artistas e fotógrafos profissionais, hoje, assim como o limite do que é considerado uma imagem amadora e profissional parece bem menos nítido, a prática do autorretrato, como um dos gêneros da experiência estética fotográfica, vem ao centro das narrativas do cotidiano.

É interessante pensar que a autoimagem como produto de uma reivindicação de autoria artística do campo da arte seja hoje uma das imagens mais banais e clichês do “eu” comum a circular pelas comunidades virtuais, e, mais ainda, que isso se dê não apenas pela narrativa fotográfica, tão rejeitada pelo campo da arte, mas também em sua versão digital, tecnologia que atraiu tantas reservas e desconfianças dos teóricos do campo. Parece que justamente esses elementos antes rejeitados passam a servir como

ponte para recuperar a união entre os processos normais e comuns do viver e a experiência estética.

3.3 Grupo de autorretrato no *Flickr*

Acredita-se que os sujeitos contemporâneos se enquadrem em uma situação na qual, a todo o momento, sentem a necessidade de se readaptarem às novas condições sociais e de encontrar prazer na rotina do seu dia a dia. E que, de certa forma, a proliferação de autorretratos que vemos eclodir em comunidades virtuais é um dos indícios de que o sujeito contemporâneo vive uma constante reinvenção ou reexperimentação de si e do seu cotidiano.

O digital permitiu maior acessibilidade e maior possibilidade de criação e experiências estéticas do cotidiano por meio da fotografia, assim como do compartilhamento e do arquivamento dessas imagens em comunidades virtuais. Uma reflexão interessante sobre o assunto está na descrição de um dos grupos de produção de autorretrato do *Flickr*, nomeado “*Self Reflection*” (self portraits reflected in a mirror)¹⁵⁶. O próprio nome permite um trocadilho interessante que pode ser traduzido como “autorreflexão” (autorretratos refletidos em um espelho). Fazendo referência ao mesmo tempo a autoimagens criadas a partir de uma imagem refletida no espelho, assim como ao ato de autorreflexão de um sujeito que se coloca como objeto de sua própria criação imagética e que está no centro de sua experiência estética com o mundo. O criador da comunidade a justifica da seguinte forma:

¹⁵⁶ <https://www.flickr.com/groups/mirrorselfportrait/>

“Descrição: Quantos de vocês já fizeram um autorretrato? Vocês já fizeram um autorretrato com uma câmera digital ou com a câmera de seus telefones celulares em um espelho? Comecei a perceber nas redes sociais e em sites de relacionamento uma abundância de fotografias e imagens de perfis que são fotografias tiradas frente a um espelho. Eu mesma sou culpada por tirar fotografias de mim em frente ao espelho com meu telefone. Acho essas imagens extremamente fascinantes. A fotografia digital é tão acessível que não consigo pensar em alguém que não possua sua própria câmera digital, mesmo que seja acoplada a seus telefones de telefonia móvel. Por favor! Até meus avós têm um celular. Com isso, amo a ideia de que quase qualquer um pode ser um fotógrafo. Quando vejo uma dessas imagens não posso evitar me questionar sobre o que os inspirou a produzi-las. Acredito que todos possuam algum nível de vaidade, o que acho ser muito interessante nesses tipos de autorretrato. Peço às pessoas para tirarem autorretratos em frente ao espelho e me darem uma palavra ou duas para descrever o sentimento que apresentam, ou a própria imagem, e isso se torna o título da imagem. Por favor, adicione-se ao grupo se você se interessar! Também tenho um blog onde exponho essas imagens: mirrorselfportrait.blogspot.com/ Regras: A minha única regra é que essas imagens postadas sejam autorretratos! (preferencialmente realizadas em um espelho) Feliz fotografar!”¹⁵⁷

A descrição da comunidade é reveladora em vários aspectos. Podemos pontuar algumas de suas reflexões na questão a respeito de uma maior acessibilidade das produções imagéticas pelo digital; o fato de que, a partir da acessibilidade tecnológica, qualquer pessoa pode ser considerada um fotógrafo, a proliferação de autorretratos nas produções fotográficas do cotidiano compartilhadas em redes sociais; tipos de experiências que inspiram a produção de tais imagens; a vaidade envolvida no processo da produção e do compartilhamento de autorretratos pela rede; o desejo de compreender ou de entender a imagem a partir de conceitos e palavras; e o desejo de compartilhar uma produção coletiva de uma autorreflexão.

¹⁵⁷ Tradução livre das autoras: “How many of you have ever taken a self portrait? Have you ever taken a self portrait with a digital camera or the camera on your phone in a mirror? I have begun to notice on social networking and dating websites an abundance of photos and profile pictures that are self portraits taken in a mirror. I myself am even guilty of taking a photo of myself in front of mirror with my phone. I find these images to be extremely fascinating. Digital photography is so accessible that I can't think of one person that doesn't own a digital camera, even if that digital camera is attached to their cell phone. Come on, even my grandparents own a camera phone. With this, I love the idea that just about everyone can be photographer. Whenever I see one of these images I can't help but wonder what inspired them to take it. I believe that everybody possesses a certain level of vanity, which I find to be so interesting with these types of self portraits. I ask people to take a self portrait in a mirror and give me a word or two that the feel describes them, or the image itself, and this becomes the title of the image. Please add to the group if you are interested! I also host a blog where I display these images here: mirrorselfportrait.blogspot.com/ Rules: My only rule is that the images you post be a self portrait! (preferably taken in a mirror) Happy Shooting!”

As imagens a seguir são exemplos aleatórios produzidos por alguns membros da comunidade que evidenciam diferentes abordagens de respostas à proposta do grupo. A primeira imagem trata-se de um autorretrato refletido por um espelho, o qual permite o acesso ao rosto da fotógrafa, um rosto fragmentado, recortado e objetificado pelo espelho. A imagem da câmera está ausente na superfície da fotografia, o espelho é carregado pela fotógrafa e modelo como um objeto que permite acesso a uma outra dimensão de si própria, somente acessível pela reflexão da imagem, do espelho e da câmera.

A segunda imagem, em preto e branco, parece sugerir um fragmento da realidade, como uma documentação do “eu” sobre si em seu cotidiano. Um momento banal do cotidiano, como ir ao mercado. Realidade recortada e refletida por um jogo de espelhos, um espelho frente à fotógrafa, ao qual ela aponta a câmera, e o vidro de uma porta aberta do lado da fotógrafa, e, ao mesmo tempo que é transparente, reflete a realidade. Assim, a fotógrafa tira uma fotografia de seu reflexo com sua câmera real e sua câmera refletida. Essa dimensão do real e do virtual encontra-se lado a lado. Uma fotógrafa, duas câmeras, quatro braços, um rosto escondido pela câmera e pelo reflexo de si refletido pelo vidro da porta aberta. O que é reflexo? O que é real? O que separa essas duas dimensões? Certamente a fotógrafa se encontra no meio e nas duas realidades ao mesmo tempo.

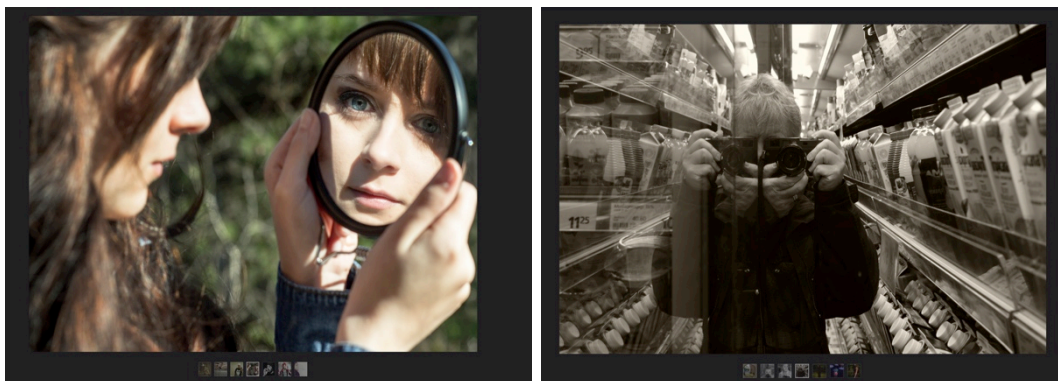


Figure 43: Self Reflection 1 e 2

IMG_2120¹⁵⁸

L1011268¹⁵⁹

A terceira fotografia trata-se de uma imagem mais comum, um autorretrato feito frente ao espelho de forma direta. A câmera compõe o primeiro plano da imagem, é um elemento essencial desta, ainda que não o central, aquele que guarda o seu foco, o olho da fotógrafa. O terceiro plano da imagem, completamente desfocado, nos permite quase

¹⁵⁸ <https://www.flickr.com/photos/119971609@N03/13104674265/in/pool-mirrorselfportrait>

¹⁵⁹ <https://www.flickr.com/photos/sigfridlundberg/15676562749/in/pool-mirrorselfportrait>

nenhuma informação; volta-se ao rosto do objeto/sujeito da imagem. Percebe-se que do seu rosto pouco se vê, fora o seu ato de se olhar ao se fotografar; a própria fotografia é sua máscara, permite o acesso a si e ao mesmo tempo é o instrumento que permite que se esconda por trás dele.

A última e quarta imagem, também bem sucedida na proposta de se produzir um autorretrato refletido com a câmera afastada do corpo, provavelmente em um tripé, retrata seu sujeito e seu objeto em um banal momento do cotidiano, o ato de escovar os dentes. No segundo plano da imagem refletida no espelho, vê-se o corpo nu, a pose ao escovar os dentes, a iluminação e o enquadramento da imagem, os quais levam a pensar que a autora objetivou criar a sensação de um ponto de vista de um *voyeur*, de alguém que a estivesse observando sem que se soubesse observada. No primeiro plano, o ombro e a face vistos por trás em um ângulo de 45 graus, sugerindo a proximidade da câmera *voyeur*, e um elemento interessante, um pequeno polvo, ou uma lula, repousa em seu ombro. A imagem ganha um tom ficcional, com um *frame* de um filme de ficção científica, de um suspense ou de um filme de terror.

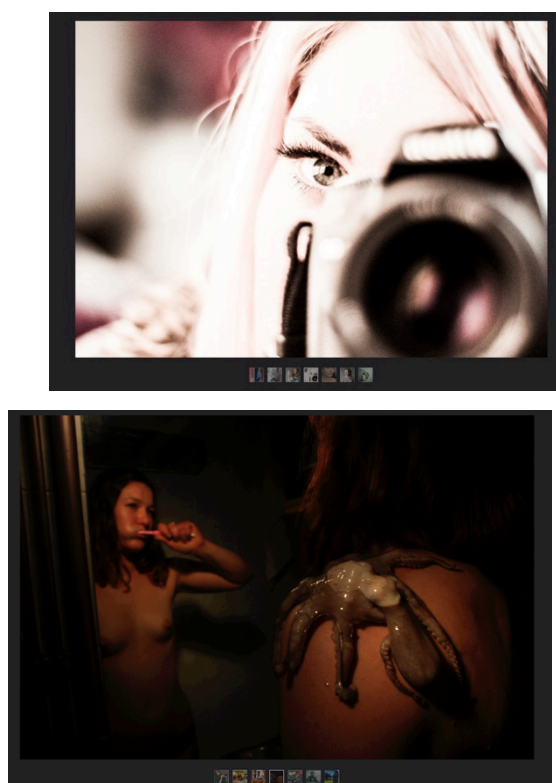


Figure 44: Self Reflection 3 e 4

Self Portrait¹⁶⁰

Alien¹⁶¹

¹⁶⁰ <https://www.flickr.com/photos/103238696@N05/14870231198/in/pool-mirrorselfportrait>

¹⁶¹ <https://www.flickr.com/photos/strzezwartosci/11902781996/in/pool-mirrorselfportrait>

Para Dewey (2010), a ideia de que a percepção estética é assunto pontual e de momentos ocasionais é uma das principais razões para o atraso das artes na contemporaneidade. Podem-se ver tais grupos de produção fotográfica como um estímulo, uma proposta, um desafio para ver uma situação, uma pessoa, a si próprio, um objeto, ou um território, a partir de um determinado ponto de vista proveniente de um conhecimento e de um aprendizado, de tal forma que para se perceber, muito mais do que se ver, exige-se a criação de uma experiência.

Nesse sentido, as trocas provenientes dos grupos de produção do Flickr incentivam uma experiência que consiste justamente na acentuação da vitalidade, de forma que em vez de fechar em si, nas questões, sentimentos e sensações privadas, há um movimento de troca ativa e compartilhamento com o mundo, o que “*em seu auge, significa uma interpretação completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos*” (DEWEY, 2010, p.83).

Assim, conforme o exemplo de *Self-Reflected*, ao entrar-se no *Flickr* encontra-se a explorar milhares de imagens organizadas não apenas por suas características tecnológicas, tais como *tags* e notas, mas também por *networks* sociais de memórias, gostos, significados e fetiches. Na página de pesquisa da comunidade nos deparamos com mais de 15 mil grupos destinados à prática do autorretrato. Muitos se centram em formatos, estilos e posturas. Todos com o mesmo objetivo: uma produção contínua da imagem de si e o compartilhamento social por meio do grupo. Assim, o *Flickr* se caracteriza como um espaço de interação interpessoal, construído coletivamente, configurando-se como um dos *sites* grátis de compartilhamento de imagens que mais crescem na contemporaneidade.

With the help of these functions, Flickr has become a collaborative experience: a shared display of memory, taste, history, signifiers of identity, collection, daily life and judgement through which amateur and professional photographers collectively articulate a novel, digitized (and decentralized) aesthetics of everyday. Flickr has become so popular, and images it contains so well distributed and displayed, that it has become one of the most active social networks around. It is also one of the rare sites centered more on image than on text. (MURRAY, p.149, 2008)

Ao fazer essa afirmação a autora deixa claro que não vai questionar se essas novas práticas são mais emancipatórias, progressivas, ou participativas, mas que, ao invés disso, elas indicam uma mudança definitiva na nossa relação temporal com a imagem

cotidiana e, assim, nos ajudam a alterar a forma pela qual construímos nossas narrativas pessoais e sobre o mundo que nos cerca.

Dentre as inúmeras comunidades voltadas para o *self- portrait*, algumas chamam a atenção por sua produção e ou originalidade. Assim, escolhemos aleatoriamente alguns grupos que trabalham com o autorretrato, mas que, ao mesmo tempo, impõem alguns desafios, o que resulta em uma produção lúdica, na qual os usuários tentam manter uma produção ativa sobre a visualização dos seus corpos de forma criativa. O grupo “*Self-Portrait Clone*”¹⁶², por exemplo, é caracterizado por produções de autorretratos nas quais os usuários devem usar a criatividade para inserir no autorretrato uma outra representação de si:

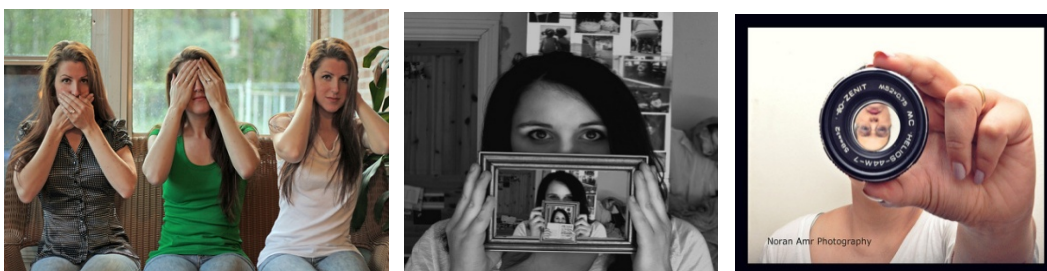


Figure 45: *Self-Portrait Clone*

Presenciamos também grupos que se propõem a produzir autorretratos que ressaltam algum sentimento, como o grupo “*Emotional Self- been*”¹⁶³. Destacam, por meio das legendas e comentários das fotografias no grupo, que esses sentimentos são, na maioria das vezes, parte de uma performance frente às lentes. E que não necessariamente refletem algum conflito do indivíduo que se representa, mas que também podem retratar sentimentos universais. Segundo Brasil (2011), o conceito de performance se refere ao ato de abrir a ficção ao mundo. Isso faz com que o *Flickr* em si já seja um ato de performance, no qual os sujeitos que vivem suas vidas, as pausam frente à lente, para se transvestirem de si próprios e, depois, continuarem a viver. Muitas vezes esse transvestir de si acontece sem total distinção dos sujeitos, já que o vivido e o imaginado se coabitam. Por meio da fotografia, o acontecimento vivido se desloca do real e entra no campo da imaginação. A vida comum e cotidiana, para o autor, é a fonte das imagens de ficção, ao ponto de esses dois espaços se confundirem, forma de vida em forma de imagem.

¹⁶² <http://www.flickr.com/groups/selfportraitclones/>

¹⁶³ <http://www.flickr.com/groups/emotionalself/>

Tais imagens pertencem inegavelmente ao nosso tempo e aos seus dispositivos digitais. Essas mesmas fotografias muitas vezes são publicadas apenas após uma rigorosa pós-produção em programas de pós-edição. E não se trata de esconder marcas e imperfeições, mas de criar uma poética própria, já que não existe um compromisso purista de retratar o real sem interferências subjetivas. Estabelece-se uma espécie de ficção assumida do cotidiano através da própria imagem, onde o documentar é colocado em segundo plano e a potência da expressão entra em cena.

A autora Paula Sibilia (2008) oferece outro indício sobre essa “ficção assumida”, ao dizer que uma das considerações frequentes diante do exame de certos produtos da rede, como *blogs* ou álbuns virtuais, é que os sujeitos envolvidos neles mentem ao narrar as suas vidas, criando intimidades inventadas. Assim, para a autora, o próprio “eu” é uma unidade ilusória construída na linguagem, uma ficção gramatical que surge do fluxo caótico das experiências individuais. O “eu” é um tipo especial de ficção.

Assim, o desenvolvimento de uma poética e de linguagens próprias, que nunca serão singulares e solitárias, ocupa um papel mais importante do que a presença da “verdade” na construção dessas obras. Trata-se de uma ficção necessária, de como são construídos pelas narrativas, de como compartilhamos enunciações, de como a linguagem nos dá relevos próprios:

A linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e dar sentido ao mundo, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que também nos modelam, colorem e recheiam (SIBILIA, 2008, Pg. 31)

O interessante do autorretrato a seguir se refere justamente ao fato de seu autor falar sobre si e sobre sua experiência durante o processo de criação do autorretrato na terceira pessoa, evidenciando o distanciamento necessário para a encenação da qual decorre a imagem.



Figure 46: Emotional Self- been

Para mim, não fica claro se ele está subindo para respirar, ou se ele está indo para baixo de vez. Estar submerso é um estado de ser que associo com a entrada em outros mundos, em particular o mundo da morte. No futuro, quero criar autorretratos que consideram o mundo submerso como o submundo.¹⁶⁴

Dentre a vasta gama de contextos que o *Flickr* possibilita para a prática do autorretrato, encontra-se o “Self Portrait Challenge Game”¹⁶⁵, espaço no qual seus usuários se desafiam por meio de propostas mensais sobre em quais perspectivas devem criar suas autoimagens. No mês de julho de 2011, o tema foi jogos: “Jogos de Tabuleiro? Jogos de cartas? Videogames? Jogos de adivinhação? Jogos de guerra? Jogos ao ar livre? Jogos com bola? Algo além disso? Quais jogos você joga?”¹⁶⁶. Eis alguns resultados da experiência:



Figure 47: Self Portrait Challenge Game

¹⁶⁴ Tradução da autora: “To me, it is not clear if he is coming up for air, or going down for good. Being submarine is a state of being I associate with entering other worlds, in particular the world of the dead. In the future I want to create further self-portraits that consider the underwater world as the underworld”.

¹⁶⁵ <http://www.flickr.com/groups/selfportraitchallenge/>

¹⁶⁶ Tradução da autora: “Games boards? Card games? Video Games? Guess games? War games? Lawn games? Sport games? Something else? What games do you play?”

As três imagens anteriores foram publicadas com legendas nas quais os autores explicam como começaram a jogar tais jogos e sobre o ciclo social entre amigos ou família que esses passatempos proporcionam. Evidenciam uma exposição do íntimo e da esfera privada em um contexto do semipúblico; permitem que os usuários passem a se conhecer de forma mais íntima pela comunidade, e ao mesmo tempo motiva-os a explorarem essa intimidade pela lente da câmera.

Assim, essas comunidades se estabelecem como um espaço de interação e aprendizagem social, por meio do qual os indivíduos constroem um sentido de identidade em conjunto com os outros usuários envolvidos nesse espaço em comum. Não que esses usuários desenvolvam ou tenham uma opinião ou mesmo uma produção homogênea sobre seus cotidianos ou suas autoimagens, longe disso. Mas, por meio dos comentários e das notas nas imagens, eles acabam por desenvolver uma criticidade compartilhada e dividem o esforço de compreender imagens sobre si, sobre os outros e sobre o mundo ao redor.

Autorretratos são mais necessários uma vez que se ultrapassa a fase de sentimentos de inibição e dos momentos de dúvida sobre quem se é. Eu te convido para aprender mais sobre si de uma forma que você jamais imaginou que poderia por autorretratos. Eu coleciono poesias e anotações para me inspirar nas minhas produções de autorretrato simplesmente por querer que cada um signifique algo sobre minha personalidade. Espero que você venha e compartilhe sua própria jornada interna conosco e que sinta que pode fazer isso sem ser julgado. Amor e Paz!¹⁶⁷

Este é o texto de entrada feito pelo moderador do grupo “*Self Exploration Through Portraits*”¹⁶⁸. Assim, cada usuário pode fazer o *upload* de 50 fotografias ou vídeos que explorem a autobiografia. No entanto, o grupo tem duas regras: que as imagens não sejam apenas autorretratos, mas que elas signifiquem algo íntimo sobre seus autores e que elas transmitam uma mensagem; e que, apesar de serem permitidas imagens de nu artístico, serão excluídas quaisquer fotografias pornográficas. A partir da proposta do grupo, uma usuária posta seu primeiro autorretrato, intitulado “The Lonely”, e compartilha socialmente o que o ato representa para ela:

¹⁶⁷ Tradução da autora: “Self portraits are almost necessary once you get past the feelings of inhibition and self conscious doubt. I invite you to learn more about yourself than you ever imagined through self portraits. I keep notes and poetry that I use to inspire my SP's simply because I want each to mean something to me personally. I hope you will come and share your own inner journey with us and feel like you can do so without being judged. Peace and Love!”

¹⁶⁸ <http://www.flickr.com/groups/selfexploration/>



Figure 48: Self Exploration Through Portraits

Caindo, caindo, caindo, caindo. Olhe-se nos olhos antes de submergir – Emily Salliers. Essa é a primeira do que espero sejam muitas fotos. Por muito tempo, realmente lutei contra a forma problemática em que me vejo. Chegou ao ponto de isso ser a única coisa na qual eu penso. Postar fotos como essa me deixa nervosa, mas farei de qualquer forma. Essa fotografia, assim como as outras através do ano serão colocadas em conjunto.irão fazer uma crônica da minha vida e da minha transformação de algo que abomino em algo que espero amar¹⁶⁹.

Abaixo da imagem no grupo vemos que, além de ela ter sido escolhida por cinco usuários como “imagem favorita”, foi alvo de comentários por nove demais participantes da comunidades, alguns respondidos pela autora, de forma que, em parte, os comentários se referem à coragem dela de iniciar essa jornada de autodescobrimento, e em parte destacam detalhes que gostaram na imagem e críticas sobre a composição.

3.4 Self-Portrait 365 days¹⁷⁰

Essas fotografias nos fornecem pistas sobre quem são esses indivíduos, ou pelo menos sobre quem pensam ou querem ser, seus afetos, suas relações e seus interesses. As comunidades virtuais de autorretrato possibilitam um espaço de criação no qual usuários dialogam por meio de suas produções fotográficas, propiciam novas ideias e no

¹⁶⁹ Tradução da autora: “*Falling, falling, falling, falling down. Look yourself in the eye before you drown. -Emily Salliers. This is the first photo of hopefully many. For a long time, I have really struggled with self-image issues. It has gotten to the point where it is all I think about. Posting photos like this make me nervous, but I’m going to do it anyway. This photo, as well as others throughout the year, will be put in a set. This will chronicle my life and my transformation from something I loathe into, hopefully, something I love.*”

¹⁷⁰ Considerações desse tópico da tese foram publicadas em: CRUZ, N. V.; ARAUJO, C. L. **Imagens de um sujeito em devir: autorretrato em rede**. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 23, p. 111-124, jun. 2012.

qual, após o ato fotográfico, essas imagens conquistariam um espaço de reconhecimento, de comentários e diálogos com os demais participantes e, também, um espaço em que tais experiências e trocas são arquivadas pela comunidade.

Ao possibilitar marcações dentro da imagem, o *Flickr* permite que os usuários destaquem elementos, texturas, cores e luzes que a compõem e que mais chamaram a sua atenção, do que mais gostaram ou o que mais os incomodou, fazendo com que as análises de um usuário contribuam para futuras percepções. Além disso, o espectador pode adicionar determinada fotografia à sua pasta de favoritas. Assim, no perfil desse usuário, tem-se acesso às informações escritas por ele sobre suas fotografias, mas também sobre as imagens de outros usuários que o instigam. Ou seja, a imagem, que em primeira instância era de esfera íntima, pessoal e privada, passa a ser coletiva, pública e compartilhada.

Nessa trajetória visual das narrativas individuais, encontramos nas páginas dos usuários, a ficcionalização de suas existências, as quais estão sendo exibidas publicamente em um espaço de encontro, de partilha e de comunicação. Imagens que refletem um sujeito em permanente devir e a multiplicidade de sua existência, afirmando um mundo líquido e fluido no qual nada permanece o mesmo.

Assim, as imagens de vida que vemos refletidas em nossos computadores pessoais nos parecem esculpidas, inventadas e reinventadas, imagens em imanência absoluta, marcando uma oposição à ideia de um ponto de referência de vidas estáticas e “perfeitas”, apesar de também terem como característica marcante a estetização e fabulação do cotidiano. Acreditamos que as comunidades de interação interpessoal no ciberespaço possibilitam debates para que percepções imagéticas e estilos visuais que nascem singulares se expandam em formas coletivas de fotografar e se ver.

A comunidade *Self-Portrait 365 days* se define como um espaço de compartilhamento de imagens, na qual os participantes se comprometem a um autorretrato por dia, durante o ciclo de um ano, como o nome da comunidade propõe. Dessa forma, é estabelecida uma relação entre os membros da comunidade, que passam a se conhecer e se reconhecer por meio das imagens que escolhem para se representar.

O tempo deixa de ser o fluxo infindável e uniforme ou a sucessão de pontos instantâneos que alguns filósofos afirmaram que é. Ele é também o meio organizado e organizador do influxo e refluxo rítmicos de impulsos expectantes, movimentos de avanço e recuo e de resistência e suspense, com realização e consumação.[...] O tempo, como organização de mudança, é crescimento, e o crescimento significa que um série variada de mudanças entra nos intervalos de pausa e repouso, de conclusões que se tornam os pontos iniciais de novos processos de desenvolvimento. (Dewey, 2010, p90)

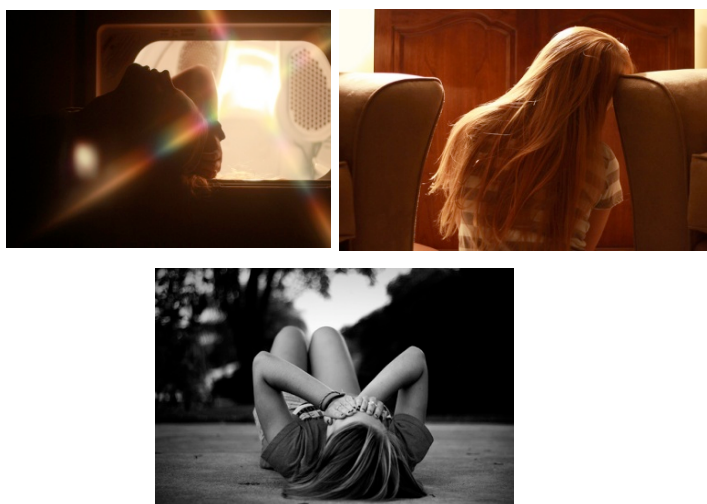


Figure 49: Aliciaaaaaa =]

O que nos chama a atenção nos autorretratos da página pessoal de Aliciaaaaaa =]¹⁷¹ é a tentativa de ela manter seu rosto em segredo. Fato que fica ainda mais claro em suas produções mais recentes, evidenciando-se como uma marca de amadurecimento de sua autorreflexão. Além disso, a percebemos como um sujeito em processo, em devir, e, neste caminho mesmo, ela desconhece o reflexo de sua identidade.

A maioria dos comentários relacionados às três imagens apresentadas anteriormente se referem a escolhas de enquadramento e luz que possibilitam reforçar uma emoção, mesmo que essa nunca seja explicitada pela autora dos retratos ou seus espectadores.

Outro estilo de autorretrato de alta representatividade dentro da comunidade é o de fragmentos corporais, exemplificado por imagens como as de Tori Morton¹⁷². Esses retratos também passam a noção de um sujeito que não se vê como completo, mas que ainda está em expansão, em mudança contínua. Se poderia dizer que essas imagens registram esse devir como realidade sensível, assim como se desenvolve na problematização da autopercepção do sujeito contemporâneo.

¹⁷¹ http://www.flickr.com/photos/alicias_pix/

¹⁷² <http://www.flickr.com/photos/torimorton/with/5741126345/>

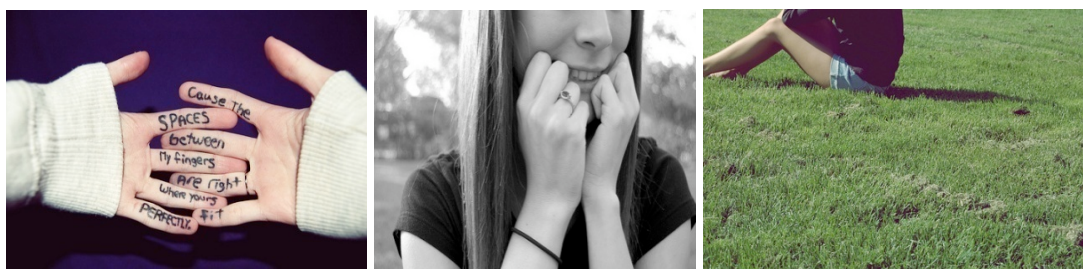


Figure 50: Tori Morton

Certamente, de obra a obra, o imbricamento entre vida e imagem se realiza de modos distintos. Em algumas delas, as imagens são um espaço concreto de intervenção no mundo vivido: intervir na imagem significa intervir, mesmo que circunstancialmente, em uma coletividade, em suas formas de comunidade. As imagens não apenas são representações da realidade, mas abrigam experiências e *processos de subjetivação*, dessas imagens derivam novas experiências afetivas. Para o autor, na maioria das experiências contemporâneas de registro visual, surpreendemos *performas de formas de vida* (BRASIL, 2011).

Nas imagens de Sara.Nel¹⁷³, apresentadas a seguir, podemos identificar *performances*. Na primeira, vemos que a autora dos autorretratos criou um clone de si para coabitar a imagem, em um processo planejado e executado tanto no momento do *clic* quanto em uma pós-edição. Na segunda imagem, Sara se depara com um campo aberto ao lado do supermercado no qual faz compras, na tentativa de fazer uma imagem diferente sobre seu cotidiano, mas mostrando algo sobre a cidade em que vive e sobre o momento de vida de recém-casada que ela experimenta de forma lúdica.



Figure 51: Sara.Nel

três é lotação¹⁷⁴

sair para caminhar

¹⁷³ <http://www.flickr.com/photos/saranv/with/3805286118/>

¹⁷⁴ Tradução livre: three's a crowd. In: <http://www.flickr.com/photos/saranv/with/3805286118/>

A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. (...) Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente, as coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência singular. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e obtemos, discordam entre si. Pomos as mãos no arado e viramos para trás; começamos e paramos não porque a experiência tenha atingido o fim em nome do qual foi iniciada, mas por causa de interrupções externas ou letargia interna. (DEWEY, p109).

Quanto ao compromisso público de fazer o *upload* de um autorretrato por dia durante um ano, é interessante ressaltar essa negociação feita pelos usuários da comunidade. Aliciaaaaaa =] iniciou o projeto no primeiro dia do ano de 2011, já anunciando que seu fim se daria no dia 31 de dezembro. Em seu primeiro *post*, a jovem caracterizou a experiência como “divertida” e comentou a iniciativa ao dizer: “*eu estou iniciando meu próprio projeto 365! Eu tenho todas as intenções de terminá-lo, não importa o quê*”¹⁷⁵. A imagem recebeu seis comentários, alguns sobre seu ingresso na comunidade, entre estes, um chamou atenção: “*Eu também =). Estou na segunda rodada, completei a primeira, mas amei tanto o projeto que quero fazer de novo. Boa sorte, com certeza estarei te seguindo: D*”¹⁷⁶.

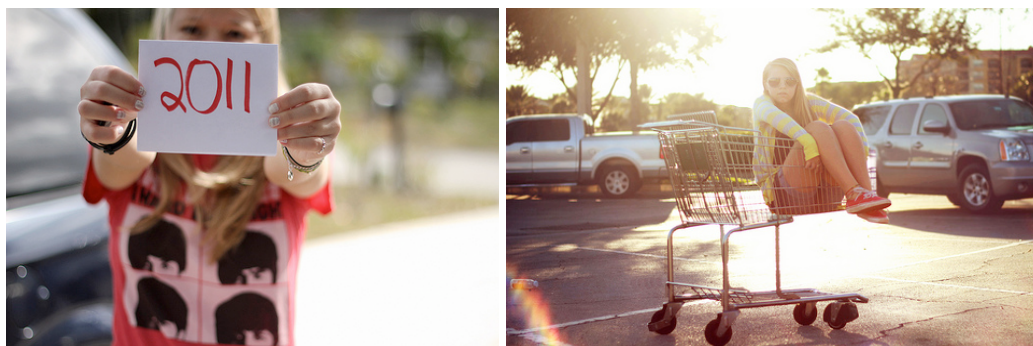


Figure 52: 1/365 Jan1, 2011. Today was: fun - 365/365 December 31.2011

Já o último autorretrato do projeto foi colocado como favorito por 43 pessoas e recebeu 23 comentários, todos de felicitações pela conclusão das 365 fotos, pela qualidade das imagens e pelo texto inspirador que acompanhou a imagem referenciada. O autorretrato é seguido de um longo texto da autora que, além de comentar algo sobre o dia, como em todas suas postagens, faz uma retrospectiva do ano e de todas as

¹⁷⁵ “I am starting my own 365 project! I fully intend on finishing this no matter what.”

¹⁷⁶ Comentário feito pela usuária Angela Mary Bluter: “me too :) second time around for me, I completed the first one I just loved it too much to do it again. Good luck, I’ll be following you for sure :D”

mudanças que ocorreram durante esse ciclo, agradece o apoio de todos os usuários que comentaram e destacaram como favoritas suas imagens e, por fim, traz um depoimento sobre a experiência na comunidade:

“[...] Em 2011 eu fiz um retrato meu todos os malditos dias do ano e documentei algo sobre o dia. Não deixei de postar nenhum dia, nem esqueci. Estou muito orgulhosa de mim por isso, e agora finalizei. Completou um ano e parece que foi ontem que comecei esse projeto. Obviamente houve dias em que a última coisa que eu queria era colocar meu rosto frente à câmera, mas também dias que fiquei muito feliz com minhas fotos. Eu estava tão excitada para iniciar esse projeto e não tinha a menor ideia aonde ele, ou esse ano, iriam me levar. Vejo um crescimento em minhas fotos e agora tenho uma compreensão melhor sobre como fazer boas imagens. Aprendi muitas coisas sobre como melhorar na fotografia e esse projeto me ajudou muito. Fiz muitas coisas estúpidas pelas minhas fotos, loucuras, estranhezas, me humilhei em público algumas vezes, arrastei algumas pessoas comigo, mas amei cada minuto [...] Então esse projeto também serviu para documentar. Para ter uma fotografia por dia do ano que passou e talvez algumas memórias que as acompanham, as quais posso agora revisitar. Mas preciso aprender a deixar passar e a seguir em frente [...].¹⁷⁷

Para Dewey (2010, p.110) quando se conclui um percurso de um material vivenciado alcança-se uma experiência singular. Somente ao alcance de uma experiência singular que, se integrada e se demarcada, está no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Assim, a conclusão de um percurso é uma satisfação como uma solução de um problema. *“Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de uma experiência”*.

Entretanto, muitos não conseguem concluir o projeto. Um exemplo desses é Tori Morton”, que desistiu a meio caminho e que, mesmo quando ainda postava as imagens na comunidade, o fazia de forma irregular, além de suas imagens não serem exclusivas, uma vez que eram postadas ao mesmo tempo em outras comunidades. Seu abandono foi sentido e marcado por um relativo silêncio pelos demais membros da comunidade.

¹⁷⁷ “In two thousand eleven I took a photo of myself every damn day of the year and documented something about that day. Not once did I miss a day, or forget. I'm really proud of myself for that. And now I'm done. It's been an entire year and it feels like yesterday I started this project. Obviously there were days when the absolute last thing I wanted to do was stick my face in front of the camera, but also days when I was really happy with the photo I got. I was so excited to start this project and had no clue where it would take me, or where this year would take me. I see growth in my photos and now have a better understanding of how to take a proper picture. I've learned so many new things about how to improve in photography and this project helped so so so much. I did stupid things for photos, crazy things, weird things, humiliated myself in public a few times, dragged some people along with me, but loved every single minute of it. [...] So this project was also to document. To be able to have a photograph of every day and maybe some memory's to go along with it, which I now can look back on. But I do need to learn to let go, and move on though [...].”

Percebe-se que seu Flickr é caracterizado por imagens duplas e textos que não dialogam tanto com a imagem.

Sara. Nel também não concluiu seu projeto, a última imagem postada, de número 60, tem data do dia 24 de agosto de 2011. Na verdade, as imagens aqui analisadas fazem parte de sua segunda participação na comunidade. Seu primeiro ingresso foi em 2008, no dia de seu aniversário de 20 anos, e foi concluído no dia em que completou 21 anos, imagem comentada e comemorada com 45 comentários. Em seu texto de despedida agradece a todos que comentaram suas fotos, os quais a incentivaram no processo, impedindo sua desistência.

Já, em sua segunda participação, vemos a importância do papel da comunidade em documentar um ciclo anual da vida de seus usuários. Na tentativa de encontrar um ritual de passagem, Sara. Nel apresenta seu novo projeto ao afirmar que é seu primeiro dia de casada e que tem a intenção de registrar por meio da comunidade seu primeiro ano de casamento. A busca por algo que documente esses sujeitos em devir serve como mídia renovada dos antigos álbuns de família. Na descrição da imagem avisa que, portanto, não será exatamente um projeto de autorretrato, apesar de não ser totalmente isento.

Uma Não-Conclusão

No esforço de contextualizar a produção fotográfica dentro de um campo que mais parece um cristal devido às múltiplas possibilidades de pontos de vista, dependendo do ângulo a partir do qual se olha e para que ponto da prática do autorretrato se olha. Nesse sentido, a produção dessa tese não seguiu uma estrutura linear de pensamento, de análises ou mesmo de linha teórica. Mas a de que, a partir de uma questão, existem vários caminhos possíveis de pensamento, de abordagem, de análise e de reflexão.

Com o intuito de analisar discursos e práticas nos quais a prática do autorretrato contemporâneo realizado na perspectiva de uma produção vernacular parece apontar e apoiar-se, dedicou-se, nesta tese, a tentar entender o porquê das pessoas se autofotografarem, produção que tem se intensificado a cada dia, e de que forma essa experiência estética de si dialoga com uma tradição artística de registrar o corpo e as performances pessoais por meio de autoimagens.

Como conclusão das análises e reflexões ao longo dos capítulos, considerou-se que o desejo por imagens complexas, que traduzem a confluência entre o poético e o factual, o subjetivo e o objetivo, a natureza e a cultura, o homem e a máquina, motivou o surgimento daquilo que veio a ser chamado de fotografia. Desejo que continuou vivo ao longo de todas as modificações tecnológicas, estéticas, econômicas e culturais que vem sofrendo.

A linguagem fotográfica foi erroneamente sentenciada à morte com o surgimento do digital, assim como as autonarrativas por uma mudança epistemológica na forma de se compreender o ser humano na contemporaneidade. Entretanto, a tecnologia e a cultura digital de imagens e de comunicação permitiram, por uma série de ferramentas vistas ao longo desta tese, a explosão de uma produção e o compartilhamento global das histórias e imagens pessoais. Produções antes íntimas e familiares vêm ao centro dos compartilhamentos públicos em redes sociais.

Nesse sentido, o autorretrato digital e seu *boom* na contemporaneidade, evidenciado pelo fenômeno *selfie*, assim como as autonarrativas, vêm do desejo de representar a conjunção impossível da transitoriedade e da fixidez, de representar o irrepresentável, de falar sobre si próprio e de fotografar a si próprio quando o discurso sobre si parece o mais difícil possível. Colocando-se como objeto e sujeito de um conhecimento que se

dá privilegiadamente a partir daquilo que é criado, sugerindo proximidade entre espírito do sujeito e do objeto.

Portanto, essas imagens estão intimamente ligadas à poética. A fotografia como uma possibilidade; a imagem matriz de todas as imagens técnicas produzidas e consumidas, que se associam a um estado primordial de criação e a uma necessidade contemporânea de se trazer a experiência estética para o vernacular. A arte, que ironicamente tanto rejeitou a fotografia, hoje volta às mãos das pessoas comuns e da vida vernacular justamente, mas não exclusivamente, por meio dos dispositivos digitais e fotográficos.

É interessante pensar que se, em algum momento, vários dos discursos que fizeram parte da história da fotografia tiveram suas vozes abafadas em proveito de um discurso oficial e uniforme, e, assim, tiveram sua produção empurrada para uma produção de “borda” e de resistência do campo da arte, hoje estas se encontram no centro da produção fotográfica do cotidiano.

Entrar em qualquer comunidade virtual significa deparar-se com inúmeras imagens que contam e mostram intimidades, corpos, histórias, afetos, ficcionalizam e documentam a vida de pessoas comuns. Sujeitos que, se não fossem a fotografia digital e a cultura de compartilhamento de informações e imagens, de exibição do “eu” e da intimidade, dificilmente teriam tal experiência estética fotográfica, nem mesmo permitiriam um acesso, quase público, das suas produções, corpos, rostos e vozes.

A “rede” na qual o ciberespaço constantemente se constrói é permeada de várias significações e relações. A própria origem da palavra “rede” no latim *retis*, é traduzida como o entrelaçamento de fios com fendas regulares que formam um tecido. Nessa metáfora, as vidas se dão em meio ao entrelaçamento de relações interligadas, em um verdadeiro rizoma deleuziano. Não se encontra um centro, um tronco, apenas veias que se conectam e desconectam constantemente, mudando a forma de seu corpo e as linhas imaginárias de seu território. Metaforicamente associam, portanto, a ideia da rede cibernética à atual compreensão de nossos ‘eus’, em constantes devires.

Cada vez mais a experiência da vida parece ser marcada por inúmeras informações audiovisuais que, ao mesmo tempo, capturam a atenção e anestesiaram. Processo já anunciado por diversos autores¹⁷⁸ que alertaram sobre um novo regime da visualidade surgido no século XX (como a produção de simulacros na cultura, a estetização da política e a espetacularização do real).

¹⁷⁸ J. Baudrillard, P. Virilio, W. Benjamin e Jonathan Crary, entre outros.

Portanto, nesta conclusão do estudo, recai-se sobre tais imagens e sobre as estratégias narrativas no campo da autorrepresentação em comunidades virtuais com o intuito de contribuir com reflexões e novos questionamentos a respeito da imagem digital que o sujeito elabora de si e usa para representar-se socialmente no mundo virtual.

A fotografia amadora não tem uma tradição tão intensa na produção de autorretratos como a fotografia artística. Fotógrafos amadores costumavam se entregar à produção de fotografias de família, amigos, bichos de estimação e viagens. Ao passo que a questão autorreferencial vê sua importância crescer nos debates da arte contemporânea. Também percebeu-se uma tendência, a partir do digital, de uma explosão no uso das narrativas autorreferenciais por pessoas comuns. Assim, surge a necessidade de olhar para a produção vernacular de autorretratos produzidos, discutidos e armazenados no espaço semipúblico da Internet.

A busca por essa delimitação do autorretrato na arte reflete um desconforto mais antigo sobre a própria natureza da imagem fotográfica, construída em um percurso repleto de atração e rejeição entre o campo da fotografia e das artes.

Neste sentido, os participantes da comunidade do *Flickr* se adicionam por compartilharem o interesse na produção fotográfica uns dos outros e, muitas vezes, estabelecem contato a partir de grupos de produção coletiva de fotografia. Dessa forma, a comunidade em questão facilita a concentração de grupos de produção e discussão de autorretratos, assim como de acompanhamento da narrativa fotográfica destes sujeitos.

Por tais especificidades, a estrutura, o conceito e as ferramentas do *Flickr* facilitam a observação, a análise e compreensão sobre as interações pessoais e trocas de afeto entre usuários, as quais incentivam e contribuem para o compartilhamento e a produção de uma experiência fotográfica no cotidiano.

Acredita-se, portanto, que, a partir de uma produção vernacular do autorretrato em um espaço que propicia a aproximação entre o amador e profissional, o artístico e o comum, o público e privado, podem-se perceber de forma mais evidente as complexidades da produção da fotografia contemporânea, em especial no que concerne à autoimagem. A experiência assemelha-se a ver uma tempestade atingir seu auge e diminuir gradativamente, é de um movimento contínuo dos temas; e a conclusão desses projetos é como a consumação desse movimento.

Refletir sobre uma série de autorretratos femininos exigiu pensar em pontos de conexões, assim como de divergências, neste conjunto de imagens. Pensar a produção

de autorretratos digitais no contexto de uma produção central no contemporâneo requer, ao mesmo tempo, o reconhecimento de uma tradição artística de borda de autorretratos femininos, apesar das diferenças de contexto histórico, de mídia, de intensões e estilos – sem mencionar fatores como classe social, orientação sexual ou idade. Destarte, fez-se um esforço na procura de algumas das raízes da prática atual de mulheres comuns que se fotografam e compartilham imagens na tradição artística de mulheres fotógrafas que também fizeram uso do autorretrato para legitimarem alguma experiência estética e artística.

Nesse mesmo sentido, a motivação de uma criação artística se apresenta como uma superação de uma vulnerabilidade do sujeito. Desejando superar essa condição de ser objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas, os indivíduos esforçam-se em construir suas próprias experiências e imagens de si, criando novos territórios de existência rizomáticos.

Além disso, torna-se imprescindível para essa criação o exercício de uma presença viva, a capacidade de desenvolver uma pulsão sensível de um corpo ativo com o mundo ao ponto de dissolver as barreiras que separam sujeito e objeto, corpo e mundo, indivíduo e cosmo que o cerca.

Pensar e criar têm, portanto, um poder de interferência na realidade. Potencia de participar e orientar o seu próprio destino, de modo que a fotografia apresenta-se como um instrumento essencial de transformação dos territórios subjetivos e objetivos da vida individual e em sociedade.

Ressaltou-se que, no neoliberalismo, as estratégias de subjetivação, das relações que se estabelecem socialmente e da criação cultural adquirem relevância essencial, já que têm um papel central no próprio princípio que rege o capitalismo, fato evidenciado pela participação individual e coletiva na *Web 2.0*. Assim como pontuado no decorrer desta tese, o atual regime alimenta e é alimentado pelas formas de conhecimento e criação de subjetividades flexíveis e pela conquista de uma liberdade de experimentação de autonarrativas. O período se distingue, portanto, nas estratégias de criação de novos territórios e na política de relação com o outro.

Conforme apresentado na Introdução, aqui não se objetivou uma reflexão feminista sobre os autorretratos, ou responder à questão sobre se, ao se colocarem frente ao espelho e a uma câmera, essas mulheres estariam contribuindo para a construção de uma subjetividade imposta por uma sociedade pautada por um ponto de vista masculino sobre o corpo feminino. Mas o que interessou na análise foi como a experiência estética

por meio da fotografia contribui para o empoderamento dos sujeitos a respeito de seus próprios corpos, pontos de vista e cotidianos.

Analisaram-se alguns grupos de produção de autorretrato no *Flickr* tendo como enfoque a imbricação entre vida e arte nas produções amadoras que expõem afetos, intimidades, experiências, corpos, performances e práticas de produção coletiva as quais motivam uma vivência individual com a fotografia. Nesse sentido, evidenciam-se pontos de convergência com os espetáculos de realidade e com a tendência da arte contemporânea de imbricar arte e vida. Imagens repletas de fantasias, inconstâncias e singularidades próprias. Procurou-se trazer à luz da compreensão os agenciamentos que envolvem essas produções mediadas por ferramentas de arquivo e compartilhamento de subjetividades na contemporaneidade por meio da cibercultura.

A produção vernacular, a qual durante muito tempo foi negligenciada pelas instituições acadêmicas e artísticas por não se enquadrar nas tendências de categorias lineares e fechadas, tornou-se o foco de estudo no terceiro capítulo. Olhar essa produção permitiu pensar categorias de produções de uma forma, no falta de melhor termo, mais honesta com as imagens que nos representam desde a invenção da prática fotográfica. Assim, a grande preocupação foi em relação a uma produção realizada por pessoas comuns em um espaço que não se configura nos legitimados e legitimadores das produções realizadas pelo mercado da arte.

As fotografias são artefatos sociais que derivam da realidade e, ao mesmo tempo, da ficção. Assim, as experiências fotográficas compartilhadas em comunidades virtuais como o *Flickr* acumulam significados e experiências sociais, transformando suas narrativas originais em novas experiências compartilhadas como resultado da participação e colaboração dos demais usuários das comunidades, os quais passam a estabelecer uma relação interpessoal por meio das ferramentas de comunicabilidade desses espaços.

Por mais que essas autoimagens sejam criações ficcionais e performances da realidade, mediante a atualização do álbum virtual cria-se a breve ilusão de acompanhar a vida de seus usuários e de fazer parte delas. Assim, são acompanhados em suas vivências sociais, compartilha-se com eles seus gostos e preferências estéticas e passa-se a vê-los por seus olhares.

Dewey (2010) deixa claro que o estético entra na experiência de forma subjetiva, de dentro para fora, pelo desenvolvimento consciente e intensivo de traços que fazem parte de experiências completas. Por meio do pensar, produzir, criar e compartilhar um

autorretrato, ou um projeto de autorretratos, os sujeitos passam a se permitir ter uma experiência fotográfica com a autoimagem em nível global.

Concluí-se que o digital permite uma maior visualização da existência, uma nova forma de se portar frente ao ato fotográfico e um novo ambiente tecnológico para as nossas imagens pessoais. Resulta na proliferação de imagens e bancos de dados que permeiam os processos comunicacionais digitais em rede.

Porém, mais do que mera produção acumulativa, presenciam-se processos criativos coletivos a partir do compartilhamento de afetos e experiências cotidianas. Reafirma-se que o *Flickr* realmente se configura como plataforma para processos de comunicação, criação identitária, trocas subjetivas e arquivo de memória das criações coletivas. Processo que possibilita e estimula a produção de imagens.

Dessa forma, verificou-se como alguns grupos do *Flickr* diversificam e exploram a produção do autorretrato, oferecendo uma gama de grupos que variam na abordagem e na técnica do *self portrait*, afetando significados e proveniências de formas distintas, contribuindo para processos criativos dos indivíduos no que concerne à visualização de suas vidas e na construção subjetiva de suas identidades. Procurou-se, portanto, analisar a estrutura da narrativa do *Flickr* destacando os padrões fundamentais de interação do grupo com a imagem e de que forma as comunidades direcionam a prática criativa e partilhada por seus usuários. Desse modo, a tecnologia digital representa uma nova técnica que acarreta influências decisivas sobre os novos contextos de uma materialidade virtual e efêmera.

As fotografias são artefatos sociais que derivam da realidade e, ao mesmo tempo, da ficção. Assim, viu-se que as fotografias em comunidades virtuais acumulam significados e experiências sociais, transformando suas narrativas originais em novas experiências compartilhadas, como resultado da participação e colaboração dos demais usuários das comunidades, que passam a estabelecer uma relação interpessoal por meio das ferramentas de comunicabilidade desses espaços.

Concluí-se, também, que o digital permite uma visualização maior da existência, uma nova forma de comportamento frente ao ato fotográfico e um novo ambiente tecnológico para tais imagens. Resulta na proliferação de imagens e bancos de dados que permeiam os processos comunicacionais digitais em rede.

Porém, mais do que mera produção acumulativa, presenciaram-se processos criativos coletivos a partir do compartilhamento de afetos e experiências cotidianas. Verificou-se no Flickr que a abordagem do *self portrait* alcança significados distintos,

contribuindo para processos criativos dos indivíduos no que concerne à visualização de suas vidas e na construção subjetiva de suas identidades. Procurou-se, portanto, analisar a estrutura da sua narrativa destacando os padrões fundamentais de interação do grupo com a imagem e de que forma as comunidades direcionam a prática criativa e partilhada por seus usuários.

Apesar de as comunidades poderem envolver um compromisso temporal (um ano, como exemplo a comunidade *Self-Portrait 365 days*), ou pelo menos quantitativo (365 fotos), e diálogos entre autores e comunidade, a análise desta tese se restringiu a apenas algumas imagens e a algumas comunidades. Com exemplos de autorretratos do grupo, buscou-se acompanhar a produção de uma autobiografia visual de três usuárias, na tentativa de contribuir com uma diretriz para a observação das transformações da sociedade contemporânea no que diz respeito às formas como os indivíduos se expressam, produzem experiências estéticas a partir do dispositivo fotográfico e suas novas necessidades e aspirações com relação à mídia. Essa produção visual parece unir dois domínios, o sensível e o reflexivo, num estado cognitivo lúdico, de forma que os sujeitos ganham espaço para compartilharem afetos, fotografias e histórias. Suas vozes passam a ser ouvidas e suas faces ganham formas que são tentativas de autopercepções.

Referências

ABREU, Leandro Pimentel. **O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2005. Orientadora: Katia Maciel orientação Profa. Dra. Katia Maciel.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Tradução Antonio da Silveira Mendonça, 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ALMEIDA, Rita de Cássia M. ; QUIOSSA, A. S. As meninas de Velasquez: a representação da representação. In: **I Simpósio do Laboratório de História Política e Social: 70 anos do Estado Novo**, 2007, Juiz de Fora. I Simpósio do Laboratório de História Política e Social: 70 anos do Estado Novo, 2007.

ALVES, Rubens. **O retorno e terno**. Edição 29. Editora Papirus Campinas, 2013.

BARRETO, Teresa Cristófani. Retratar, retratar-se e ser retratado. In: **Revista USP**, São Paulo, n70, p.133-140, junho/agosto 2006.

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BATCHEN, Geoffrey. **Snapshots** Art history and the ethnographic turn. Photographies Vol. 1, No. 2, September 2008, pp. 121–142, ISSN 1754-0763 print/ISSN 1754-0771 online β 2008 Taylor & Francis <http://www.informaworld.com>

BATCHEN, **Each Wild Idea**: wrting photography history. Massachusetts: MIT Press, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **A modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 2009.

_____. Liquid arts. **Theory, Culture & Society**. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publication, v. 24, n.1, p.117-126, 2007.

_____. **A modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. **Comunidades**: A busca por segurança no mundo atual. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: **Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 1987.

BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. (1889) Trad. de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1889.

_____. **A evolução criadora**. [1907] Trad. de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O pensamento e o movente**. Trad. de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. El ouro de los tigres. In: **Jorge Luis Borges Obras Completas**

BOTTI, Mariana. Espelho, espelho meu: **Auto-retrato de artistas brasileiras na contemporaneidade**. Orientador: Roberto Berton De Ângelo. Dissertação (Mestrado) Unicamp: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP 2005.

BRASIL, André. A performance: **entre o visível e o imaginado**. Compós, 2011.

BRUNO, Fernanda. **Quem está olhando:** Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows. 2005

BUENO, Thaísa. Álbum de família: a criação de uma crônica particular. **Estudos Linguísticos**, Mato Grosso do Sul, v.36, n.3, set./dez., 2007.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede** - a era da informação: economia, sociedade e cultura; v.1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUDURO, F.V.; RAHDE, M.B.F. Algumas características das imagens contemporâneas. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo: Unisinos, v.7, n.3, p.195-205, 2005.

COUTO, ES. **O homem satélite:** estética e mutacoes do corpo na sociedade tecnológica. UNICAMP tese 1998

COX, Andrew. A case study of web 2.0. In: **Aslib Proceedings**, v.60, n.5, p. 493-516, 2008.

CRARY, Jonathen. **Techniques of the Observer:** on vision and modernity in the nineteenth century. Massachusetts, London, 2005.

CRUZ, N. V.; ARAUJO, C. L. **Imagens de um sujeito em devir:** autorretrato em rede. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 23, p. 111-124, jun. 2012. Cultural: São Paulo, 1988.

DAMEN, Joe. **Mapping the self portrait.** Auckland University of Technology. Master of Arts. Art and Design Department, 2005.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Tradução: Francisco Aves e Afonso Monteiro. Lisboa: EdiçõesAntipáticas, 2005.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Trad. R. Machado e L. Orlandi. Rio de Janeiro:

DELEUZE, GATTARI. Mil Platôs: **Capitalismo e Esquizofrenia** – vol.3 Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Editora 34 Ltda, 1996.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Felix. **O que é Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. In: **Folha de São Paulo (Mais!)**. São Paulo, 27

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.1 Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Editora 34, São Paulo. 1995

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.2 Tradução Ana Lúcia de Oliveira. Editora 34, São Paulo. 2007

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.4 Tradução Ana Lúcia de Oliveira. Editora 34, São Paulo. 1997

DEWEY, John. Arte como experiência. Tradução: Vera Ribeiro. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2010.

DIJCK, José Van. **Digital photography: communication, identity, memory**. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2008.

EAKIN, John. What Are We Reading When We Read Autobiography? In: **Narrative**,

ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea**. In: A invenção de um mundo. - São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FARACHE, Ana, Fotografia e contemplação: um estudo de caso sobre a amorosidade do olhar. **Intercom** - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Natal, RN - 2 a 6 de setembro de 2008.

FLORES, Laura González. **Fotografía y Pintura**: dos médios diferentes? Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, AS, 2005.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da Caixa Preta**. . Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FOUCAULT, Michell. **A historia da sexualidade**. Ditos e Escritos, vol V, uma estética da existência, 1984.

As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. Ed. 9ª. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2007.

GOMES, Katheen. **Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público**. publicado em 11 de julho de 2008.

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP &A., 2002.

As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. Ed. 9ª. Editora Martins Fontes: São João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1889.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Tradução: Marina Appenzeller, Ed 5, Coleção Ofício de arte e forma, Campinas, SP, 1996.

JONES, Amelia. **The Eternal Return**: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 27, no. 4 (2002): 950. Emphasis in original.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução: Anne Marie Davée. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

LISTER, Martin. A sack in the sand: photography in the age of information. **Convergence The International of Research into New Media Technologies**, London, Los Angeles, New Delhi and Singapore: Sage Publication, 2007.

MANOVICH, Lev. MANOVICH, Lev. **What's digital cinema**. Disponível em: <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html>, 1996.

_____ **Photography after Photography**. (1996).

_____ **The paradoxes of digital photography**, in L. Wells (ed) *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003.

MARTIN, Rosy. How do I look?. In: **The art of reflection**: Womans artists' self-portraiture in the twentieth century. Marsha Meskimmon. p.XV-XII, 1996.

MENDELSON, Andrew. **Look at us**: Collective Narcissism in College student Facebook Photo Galleries. In *the Networked Self: Identity, Community and Culture on Social Networks Sites*, Zixi Papacharissi (ed), 2010, Routledge.

MIRANDA, Luciana et al. **Eu meu fotógrafo**: o boom do autorretrato na era digital' . XX Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e desenho técnico. IX Internacional conference on Graphics Engineering for Arts and Design

MIRANDA, LUCIANA. **Corpo para mostrar o autorretrato nas redes sociais**. III EBE CULT- Encontro Baiano de estudos em cultura

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

MURRAY, Susan. Digital Images, Photo Sharing, and ou shifting notions of everyday aesthetics. In: **Journal of Visual Culture, Sage Publications**, 2008.

MURRAY, Susan. Digital Images, Photo Sharing, and our shifting notions of everyday aesthetics. In: **Journal of Visual Culture**. Sage Publications, 2008.

NEGOESCU, Radu- Andrei & Gatica- Perez, Daniel. **Analyzing Flickr Groups**. SA

NIETZSCHE. **Genealogia da Moral**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NÖRTH, Winfried. La muerte de la fotografia. In: **De Signis**, n.10, Barcelona, Gedisa, out. 2006.

NUBAIS. João-Maria. A arte do retrato n'As Meninas de Velásquez. In: **Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património**. Isérie vol.v-vi. p.363-389. Porto, 2007.

PEREIRA, Flávyia Mutran. Bioshots: Autorretratos em territórios móveis. In: **ANAP - 19 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas 'Entre territórios' – 20 a 25/09/2010- Cachoeira- Bahia- Brasil**

PIZA, Mariana. **O fenómeno Instagram: considerações sob a perspectiva tecnológica**. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Sociais Departamento de Sociologia, 2012.

PRIEGO, Carlos Cid. **Autorretratos**, SA.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: **Estética e política**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org: Ed. 34, 2005.

ROSE, Nikolas. **Inventando nossos eus**. In: Nunca fomos humanos: Nos rastros do sujeito. Tradução e Organização: Tomás Tadeu da Silva Editora: Autentica, Belo Horizonte, 2001.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**: entre documento e a arte contemporânea. Tradução Constancia Egrijas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SHERLOCK R., The Phidian Fallacy: **Dispelling Vanity in the Architect's Self-Portrait**, SA.

SIBILIA, Paula. **Show do eu: A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____ A intimidade escancarada na rede: blogs e webcams subvertem a oposição público/ privado. **Intercom** - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinres da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - BH/MG - 2 a 6 set, 2003.

SILVA, Juliana. **Visibilidade e Subjetividade na Contemporaneidade**. Trabalho apresentado ao XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, SA.

SILVA, Tarcisio Torres. Blogs e as ferramentas de publicação pessoal no processo de construção de subjetividades. Dissertação Unicamp, 2008.

SONTAG. Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-loup et al. **Historia general de la fotografia**. Madrid, Ediciones Cátedran (Grupo Anya, S.A.), 2d, 2009.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia**: perda e permanência. Tradução: Iraci d. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOULAGES, François. **Estética e Método**. Tradução de Lauritta Salles. S.P/ Paris, 2004. *Ars*, São Paulo, ano 2, n.4, p.19 – 41, 2004.

STEIN, Joel. The Me Me Me Generation. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2143001,00.html>

SUTTON, Damian. **Photography, Cinema, Memory**: the crystal image of time. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

TARSO, Paulo. **Sobre fotografia, narcisismo e desejo**. Universidade Federal de Pernambuco, dissertação, 2010.

VAN HOUSE, Nancy A. Personal Photography, Digital Technologies and the Uses of the Visual, *Visual Studies* 26, no. 2 (2011): 131)

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum Volume II**. Editora Globo, SA. Rio de Janeiro, 1972.

WALKER, Jill. **Mirrors and Shadows**: the digital aestheticisation of oneself. University of Bergen. Department of Humanistic informatics, 2005.