

## **ESPELHOS REFLEXOS, ESPELHOS OPACOS: selfies e autorrepresentação na era dos smartphones**

### **[REFLECTED MIRRORS, BLURRED MIRRORS: selfies and self-representation in the age of smartphones]**

**Isaac Pipano**

#### **Resumo:**

Forma de autorretrato hegemônica, a selfie situa-se como um registro perfeitamente ajustada ao horizonte de estratégias que visam à exposição da vida íntima e à espetacularização do ordinário; à ubiquidade dos aparatos sociotécnicos e aos estreitos vínculos entre imagem e experiência, tão comuns em nosso tempo. Ao tensionar performance e autorrepresentação, essa modalidade de "escrita de si" contemporânea nos convoca para uma reflexão sobre o que a diferencia das demais práticas fotográficas enquanto um ato propriamente performático.

#### **Palavras-chave:**

fotografia. selfie. performance.

#### **Abstract:**

Hegemonic self-portrait, the selfie stands as a perfectly adjusted record to the strategies aimed at exposure of private life and the spectacle of the ordinary; the ubiquity of socio-technical devices and the links between image and experience, too usual in our time. This type of "writing itself" contemporary, calls us to reflect on what differentiates it from other photographic practices as a performative gesture.

#### **Keywords:**

photography. selfie. performance.

## 1. TODO O MUNDO JÁ FEZ UMA SELFIE



52

Fig 1: *Sorry about the focus, it was a selfie*

Hopey, jovem universitário, vai a uma festa com amigos para celebrar seu aniversário de 21 anos. Bebe muito, tropeça embriagado no caminho de volta e termina por se acidentar cortando o lábio. O ferimento o leva ao hospital, onde recebe alguns pontos. Hopey retorna para casa e encerra sua epopeia tão ao gosto das comédias adolescentes americanas, não sem antes olhar-se pela câmera de seu *smartphone* e fotografar o lábio entumecido de sangue, inchado, para em seguida postar a imagem no fórum de uma página de sua universidade: "Eu tenho uma cratera de mais ou menos um centímetro no meu lábio inferior. Desculpas pela imagem sem foco, tirei uma *selfie*<sup>1</sup>", acompanhada da foto que testemunha o comentário. Hopey,

<sup>1</sup> O termo *selfie* parece seguir uma tendência dos australianos em abreviar palavras incluindo como sufixo o "ie". O mesmo princípio pode ser percebido em palavras como "barbie" como neologismo de *barbecue*; ou *postie*, para *postman*. No caso da *selfie*, o sufixo acaba por minimizar a dimensão autoevidente do sujeito e a presença do *si mesmo*. Disponível em:

para conservar o estatuto do retrato, nos adverte e guia nossa visão dispersa ao que merece atenção: e acabara de batizar assim, anedoticamente, um dos mais singulares gestos do jovem século XXI no campo das imagens, convergindo redes sociais e subjetividades, técnicas e dispositivos de visibilidade, formas discursivas e não-discursivas e a materialidade da própria imagem fotográfica no domínio da era digital. Trata-se de uma complexa linha nas relações entre processos subjetivos e estéticas de si mediadas por imagens, assim como por suas respectivas redes de circulação em novos regimes de visibilidade.

Forma de autorretrato hegemônica na atualidade, a *selfie* situa-se como um registro perfeitamente ajustado ao horizonte de estratégias que visam à exposição da vida íntima e à espetacularização do ordinário; à ubiquidade dos aparatos sociotécnicos e aos estreitos vínculos entre imagem e experiência do nosso tempo, em vertiginosa intensificação desde os anos 2000, com as primeiras câmeras portáteis digitais e as ainda prematuras redes sociais. Filha caçula de uma geração de ferramentas da Web 2.0 inaugurada com a escrita dos blogs, os "diários íntimos" contemporâneos, a *selfie* traz consigo a história das formas esculturais e pictóricas e seus modos de autorrepresentação. De Fídias, na Antiguidade, ao refinamento da indústria de espelhos em Veneza, no século XV. Gesto comum a autores como Velázquez, van Gogh, Goya, Rembrandt, Coubert, Toulouse Lautrec e, na era das imagens técnicas, Gertrud Kasebier, Francesca Woodman, Bjorn Sterri, Robert Mapplethorpe, entre tantas e tantos. E, hoje, a todos e qualquer um, basta que se empunhe uma câmera e coabite uma das redes sociais como *Facebook*, *Instagram*, *Twitter*, *Snapchat*, *Tumblr*, *Tinder*, *Whatsapp*, dentre outras que podem estar sendo inventadas, agora mesmo.

O gesto de postar-se no centro do, câmera voltada para o próprio rosto, como um modelo-fotógrafo, disparador-alvo, se popularizou e cristalizou variados modos de exposição de si mesmo, dirigidos por um princípio comum. Sozinho ou cercado por amigos, com ou sem um "pau" extensor, em frente ao espelho ou emoldurado por esplêndidas paisagens, sorrindo ou produzindo as *cute*, e um tanto perturbadoras,

<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/australiaandthepacific/australia/10459115/Australian-man-invented-the-selfie-after-drunken-night-out.html>. Acesso em: 27 de novembro de 2017.

*duck faces* ou os atuais “pé na pia”; já são incontáveis as variações desse que se tornou mais que um gênero fotográfico e retorna, finalmente, ao nosso protagonista Hopey. Ele que não entrou para a história das imagens pela sofisticação do uso da perspectiva, pela experimentação com a materialidade da película ou dos pixels, ou ainda mesmo por seu estatuto como celebridade. O que Hopey fez foi beber, se acidentar, no limite, viver, e tornar essa experiência de vida imanente à sua autorrepresentação<sup>2</sup>.

## 2. Entre o íntimo e o exterior

"Toda fotografia é um certificado de presença", escreveu Barthes (1984, p. 129) na já longínqua década de 80, enfatizando os vínculos entre a imagem e seu referente imediato. Garantia de que o mundo que tocou o corpo reproduzido e planejado pela bidimensionalidade do quadro afetou também o corpo que, química ou digitalmente, ali se imprime. Princípio irrefutável da indicialidade da imagem fotográfica, evidência dos fochos de luz que carimba o corpo. O traço do real, essa continuidade física entre a imagem e aquilo que ela representa, colocou-se em contraste com o fundamento fotográfico que a vinculou ao domínio da objetividade ao longo do século XX, tão severamente, pelas narrativas de fundo cartesiano que ainda hoje, sob o prisma da transparência e da mimese, conferem ao caráter icônico do signo fotográfico forma de testemunho autêntico. Com Barthes, poderíamos dizer, que a noema da fotografia, o *isso-foi*, esse traço de contiguidade que não é um testamento do real, mas seus vestígios materiais mais primários, luz e sombra, confirma nossa crença de que a superfície (mais ou menos reflexa, mais ou menos opaca) da imagem nem tanto revela

<sup>2</sup> Paula Sibilia se perguntava algo semelhante a respeito dos novos produtores em nossa era: "Qual é a principal obra que produzem os autores-narradores dos novos gêneros confessionais da internet? Tal obra é um personagem chamado *eu*, pois o que se cria e recria incessantemente nesses espaços interativos é a própria *personalidade*. Esta seria, pelo menos, uma das metas prioritárias de grande parte dessas imagens autorreferentes e desses textos intimistas que atordoam as telas dos computadores interconectados: permitir que autores se tornem celebridades, ou personagens decalcados nos padrões midiáticos" (SIBILIA, 2008, p. 223). Podemos retomar a pergunta feita por Paula Sibilia a respeito dos blogs e atualizá-la no campo das imagens. O personagem das *selfies*, o *eu* ordinário, cujas imagens operam como testemunho do cotidiano que inclui banalidades como acordar, vestir-se, escovar os dentes, fazer sexo, se insere numa lógica de celebração do anonimato. Contudo, como veremos adiante, esse parece ser apenas um dos aspectos vinculados às *selfies* - ou, se quisermos, sua face mais transparente - que não pode ser reduzida à uma mera expressão de certo egocentrismo exacerbado de época.

um sujeito verdadeiro cujo interior estaria oculto, nem tampouco é a marca registrada do real. Assim, se a essência da imagem é estar fora, sem intimidade, mas também sem lastro no real, e por isso ainda mais inacessível e embaçada do que o pensamento do foro íntimo (ibidem, p. 156), no século XXI ela transforma-se em axioma: *ser* como categoria contingente do primado da visibilidade sobre o enunciado.

Se não podem mais ser vistas como janelas da alma, no máximo, diriam alguns, encarnações de uma subjetividade que do íntimo transita ao *éxtimo* (TAYLOR, 1997; 2010), como estabelecer parâmetros para perceber esses modos fotográficos sem solapá-los por anacronismos de pressões entre morais antagônicas? Ou, de outra maneira, entre a força mimética que atribui à imagem sua força enquanto testemunho do real, por um lado; ou a crença em uma verdade expressiva da cena, irreconhecível aos próprios sujeitos retratados, que só se revelaria assim no ato da produção da imagem, por outro. Seria o caráter indicial dessa nova forma de autorretrato substrato para legitimar seus vínculos com a representação? Se a subjetividade contemporânea se modela no horizonte de uma *performance*, qual é o tipo de *performance* própria da *selfie* que a diferencia de outras práticas de exposição da intimidade e do ordinário? Como *espelhos* contemporâneos, que reproduzem a imagem de seus sujeitos-objetos em tempo real, as *selfies* criam um reflexo puro e cristalino, onde imagem e experiência se misturam num horizonte utópico do simulacro?

Parece haver algo de opaco nesses espelhos tão reflexos do mundo dos rutilantes holofotes, é preciso notar. Algo que pelo excesso de exposição, pelo reflexo dobrado entre lentes e espelhos e telas, pela multiplicação e fragmentação desse mesmo corpo que coincide produtor e espectador da própria imagem, embaça a transparência da representação. Assim, se por um lado essas formas de registro fotográfico têm no debitário desejo da autoexposição suas condições de possibilidade; no contemporâneo, a estetização da vida, ou como gostar de chamar Ivana Bentes, a produção de vidas-linguagens na tessitura das redes afetivas e cibernéticas, modulam novas estéticas da existência vinculadas às práticas de produção de imagens, sob formas inéditas de assujeitamento e sobrecodificação normatizadoras, mas também processos de invenção de si de natureza disruptiva:



Esse tipo de produção de si, utilizando-se das redes, plataformas, processos de construção de comunidades, nichos, enxames, ao invés de ser lido na chave redutora do narcisismo, exibicionismo, espetáculo, essencialismo, pode ser lido como modulação intensificada da relação social. Não se trata simplesmente de apresentar ao mundo uma representação hipertrofiada do eu, marcada por traços identitários, mas produzir processos de subjetivação disruptivos e passar do microcosmo das performances à disputa dos territórios e comunidades (BENTES, 2017, p. 95).

Para avançarmos em torno dessas questões nos parece importante, antes, perceber o quanto as práticas e formas de autorrepresentação entremeadas nas selfies vem determinando um regime singular onde a exposição como escrita e controle de si se combinam enquanto gestos correlatos.

### 3. Autorretrato e Autovigilância: Isomorfia Fotográfica

Vistas como sintoma de uma geração egocêntrica com temperos narcisísticos, as *selfie* e as formas derivadas de autorrepresentação contemporâneas, não raramente, são tomadas como evidência de uma patologia geracional. Certamente, as tuais formas fotográficas de autorretrato promovem um lugar de destaque ao *self*. Porém, há algo que as caracterizam, ao criar arranjos particulares entre formas de ser e estar inerentes à criação, promoção e manutenção da autoimagem, que não se reduzem à expressão de sua face mais narcisista. De modo que a centralidade do autor-personagem da *selfie* é determinada por um conjunto de mecanismos que se diferem em muito dos antigos *portrait* ou mesmo os álbuns familiares que perpetuam a visita - por vezes, cruel, nostálgica ou constrangedora - do tempo.

Rastro de uma sociedade constituída por tensões e rupturas entre o espaço público, suas máscaras e papeis sociais, em contraste à intimidade alicerçada pela preservação das verdades recônditas e ocultas protegidas à ínfima exposição alheia<sup>3</sup>; o

<sup>3</sup> A tese de Richard Sennett em *O declínio do homem público - as tiranias da intimidade* aponta que o esvaziamento da vida pública e a consequente importância atribuída ao caráter mais pessoal e individual da experiência social são resultantes de um processo que teve início com a queda do Antigo Regime e a formação de uma nova cultura capitalista, urbana e secular (1999, p. 30). Sabe-se também que a curiosidade pela vida privada é acompanhada por práticas confessionais que se restringem ao confinamento e isolamento do *self*, abrigado pelas paredes do lar. É sobre essa mudança de paradigma

século XXI, à luz dos LED e à sensibilidade do *touchscreen*, senão dissolve, certamente ganha outros - e bastante intrincados - contornos. A todo o caráter hermético, misterioso e exagerado que modela as personalidades modernas, a produção subjetiva contemporânea responde com dispositivos de extrema e irrestrita visibilidade. Dispositivos agenciados por afetos dispersos em ambientes híbridos, transmidiáticos, vinculados entre o foro íntimo e a esfera pública.

As telas - sejam do computador, da televisão, do celular, da câmera de fotos ou da mídia que for - expandem o campo de visibilidade, esse espaço onde cada um pode se construir como uma subjetividade *alterdirigida*. A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de se exibir diante de olhares alheios e, desse modo, tornar-se um *eu* visível (SIBILIA, 2008, p. 111).

Foi Vilém Flusser quem sugeriu que uma compreensão mais judiciosa da humanidade nos levaria à uma investigação rigorosa sobre suas ferramentas - e que essa visada ao universo técnico permitiria análises mais precisas do que até mesmo a complexidade dos textos filosóficos ou as imagens escavadas a cada época. Tais ferramentas, explicita Flusser, convergiram gradativamente em extensões e conexões neurofisiológicas, dotadas de microfios e redes de transmissão invisíveis. Estas, tão distintas dos modernos fornos de alta pressão ou as máquinas fordistas e suas peças, engates e sistemas de funcionamento, que condicionavam uma disjunção cabal do corpo humano. Flusser seguramente antecipou uma tendência que já se desenvolvia na década de 1990 e sofreria um aceleração vertiginoso, culminando nos atuais *smartphones* de funções abstratas e avessos à relação de causalidade direta experimentada pelo homem do neolítico e suas pedras polidas.

Ferramentas que empregam usuários mais complexos e exigem um tipo de operador também mais conforme à imaterialidade dos *apps* e a alegria de suas possibilidades, em regime de permanente aprendizado e otimização. Ferramentas que modelam e engajam uma subjetividade na qual a aptidão e o conhecimento sobre as técnicas confluem não apenas para a produção de bens, sabemos, mas sobretudo

---

e o embaçamento entre as fronteiras do público e o privado que buscamos compreender o exercício das *selfies*.

modos de vida, formas de ser e estar, de viver e partilhar o comum - "consumimos toneladas de subjetividade e somos mobilizados nos recônditos de nossa subjetividade", como escreve Peter Pál-Pelbart (2009, p. 65). É como se o *homem-aparelho-eletrônico* de Flusser (2007, p. 38) se convertesse em metonímia pelo *sujeito-smartphone*. Esse indivíduo cujo recôndito da subjetividade, consumida e mobilizada, é endereçado para fora, aos olhares dos outros, em conformidade com o dispositivo regulado por senhas de acesso e códigos cifrados deleuziano (1992), próprios da era do controle; imantado ao mundo mediado por imagens de Guy Debord: sintetizados no *smartphone*, aparelho-mundo-contemporâneo.

Nesse contexto, protegem-se cuidadosamente dados pessoais e toda a ordem de documentos e câmbios financeiros; e evita-se a todo custo as temerosas investigações dos sistemas policiais e judiciários, agora com o risco permanente da delação e da mídia, e os efeitos corolários das microcâmeras de segurança e do Estado. Mas, certamente, a ainda mais perigosa ameaça fantasmagórica dos *hackers*, as intervenções da pirataria e o contínuo risco do *bug do milênio*. Por outro lado, a mesma rede suscita a participação ativa e interativa de usuários que estão mais disponíveis a efetuar compras em mercados virtuais; à movimentação de caixa em *homebankings* e *homebrokers*, resguardada pela confiança quase cega na criptografia; ao uso de redes sociais baseadas em ferramentas de geolocalização; ou mesmo os novos sistemas de visualização de filmes e escuta de músicas fundamentados no *streaming* e o compartilhamento de dados em *nuvens*, que aliviam o peso dos gigabytes dos arquivos materiais - mas trazem consigo o risco constante de entropia.

Em comum, as interfaces estabelecem e impulsionam a seus usuários um exercício contínuo da autovigilância que varia da publicação imediata de rotas e percursos traçados numa cidade, em serviços de tráfego como *Waze* ou *GoogleMaps*; aos hábitos e lazeres cotidianos - quais restaurantes frequenta, onde costuma sair à noite, quais são os destinos de viagem favoritos. São esses princípios de gerenciamento das vidas do capitalismo contemporâneo e as artimanhas do *marketing* que operam em lógicas de solicitação da presença e disponibilização de entrega, associando sistemas e métodos de proteção que resguardam as vidas e o domínio do privado e estimulam amplamente sua permanente exposição, em tempo real, do

interior das próprias moradas. Dupla lógica de proteção onde ceder tudo o que lhe pertence ao espaço cibernético se resguarda pela promessa de hiperproteção através dos *firewalls* e o *backup* virtual que salvaguarda a memória dos usuários em suas menores modulações. Não apenas os arquivos e dados, mas sobretudo a memória acumulada em todas as conexões feitas, janelas abertas e universos vividos e visitados.

Começa a ficar claro em que medida a exposição à vigilância e à visibilidade produz individualidades e subjetividades. Sabe-se que esta produção não se realiza 'de cima para baixo' nem simplesmente 'de fora para dentro', ou seja, as repetidas vezes em que Foucault afirma que os indivíduos são ao mesmo tempo o principal efeito e o principal instrumento do poder disciplinar ele está chamando a atenção para o quanto o poder não implica apenas uma relação com o outro, mas também uma relação dos sujeitos consigo mesmos: a vigilância e a autovigilância, o olhar do outro e o olhar sobre si (BRUNO, 2004, p. 112).

Não precisamos nos alongar, portanto, na compreensão de que partimos de um contexto sociedade onde operam formas de ser e estar que são da ordem do *tornar-se-visível-para-ser / é-porque-torna-se-visível*. Formas necessariamente exteriorizadas, voltadas ao fora, se assim quisermos. E que essa mesma demanda subjetiva determina circuitos de autovigilância entre a superfície sensível das ruas e as conexões nos ambientes cibernéticos. Tais estratégias visam não mais ao sujeito protegido pela experiência da intimidade e da interioridade, com seus diários, cartas e manuscritos. É a *mulher-homem-smartphone*, cuja autenticidade se verifica pelo uso de interfaces promotoras de experiências singulares, realçadas pela indexação das imagens que cristalizam acontecimentos através do círculo publicação-promoção-compartilhamento.

O uso dos já não tão famosos "paus-de-selfie" é um indício dessa relação entre imagem e experiência que confunde lazer e controle. Ao atravessar o espaço da tela em direção ao espectador, a *selfie* convida a todos para ingressarem também no mundo-imagem de seu autor-narrador-personagem. Juntos, numa mesma fotografia, conectados por esse cano que perfura o quadro e vai ao encontro dos olhos - mãos, braços e pernas - do espectador. A um só tempo, a publicação da imagem dá a espessura de seu autor e fornece os elementos para seu controle por meio das marcas

espaço-temporais da fotografia, internamente; ou, ainda, as informações geradas pela localização via GPS e demais dados materiais, com a indicação do lugar aonde o retrato foi efetuado, as *hashtags*, etc. Neste sentido não é apenas curioso que a maioria das *selfies* adote o mesmo ponto-de-vista das câmeras de vigilância - do alto, em *plongée*. A tônica "sorria, você está sendo filmado", máxima dos circuitos internos de lojas, condomínios, bancos, nunca fez tanto sentido, agora explicitada a todos que estendem os braços em direção ao registro de si mesmo, com um sorriso estampado no rosto – ou o pé sobre a pia de mármore.

#### 4. Espelhos reflexos, espelhos opacos

Em seu já bastante conhecido livro *O Ato Fotográfico* (1993), Philippe Dubois faz um esforço em restaurar à fotográfica algo que ele acredita ser seu estatuto ontológico, sua natureza primária. Para isso, no entanto, ele contextualiza historicamente, para em seguida destronar, aquilo que entende como sendo os dois regimes que vincularam a imagem fotográfica às noções de um espelho do real, de natureza reflexa, onde estariam as teorias correspondentes à mimese; e outro, opaco, que teria no artifício, no contra-ataque ao real, sua dimensão positiva. De maneira bastante sucinta, com inerente o risco da generalização, retomamos os argumentos de Dubois, para então nos filiar-mos à sua caracterização da fotografia naquilo que parece nos interessar para uma compreensão mais complexa das *selfies* enquanto atos de produção de imagem propriamente performáticos.

Na crítica da *fotografia como um espelho do real*, nossa maior dívida com o mundo positivista que ainda lança suas teias à atualidade, há uma crença na máquina como realizadora. É o que permitiu, por exemplo, os ácidos comentários do poeta Charles Baudelaire à fotografia como um processo meramente mecânico e técnico, que no limite dispensaria o próprio exercício do olhar. O fotógrafo, segundo sua leitura, seria alguém que de maneira passível assistiria à produção da cena, tendo a máquina a responsabilidade integral sobre o processo de fabricação da imagem. Foi esse argumento que, compartilhado por diversas fontes entre finais de século XIX e início do século XX, libertou a pintura de seu compromisso com as formas do

naturalismo e realismo e, de alguma forma, com determinados atravessamentos do real, culminando numa espécie de adoração da arte por si mesma, em uma sedução formal sem fim. Havendo finalmente uma máquina que poderia flagrar o real como tal, de maneira irretocável, os pintores poderiam dedicar-se à pura abstração, ao exercício daquilo que entenderiam como ficção absoluta: “a fotografia vê-se rapidamente designada como aquilo que deverá a partir de então se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias até aqui exercidas pela arte pictural (DUBOIS, 1993, p. 30). O argumento encontra ecos em textos de Charles Baudelaire, Walter Benjamin ou mesmo André Bazin (1991). Caberá à fotografia, portanto, ceder ao seu fardo de reprodutora, à sua herança mimética irrevogável.

Contra essa perspectiva insurgirão textos e críticas que sublinharão o caráter essencialmente codificado da fotografia em sua dimensão técnica (o aparato, as lentes, os químicos); estético (a ilusão da perspectiva, a centralidade do espectador); social (o contexto, o ponto-de-vista, os discursos mediados). Os argumentos familiares a essa posição tendem, no entanto, à uma crítica essencialmente negativa do processo fotográfico, aliando-se à noção da *fotografia como transformação do real*. Rudolf Arheim, Pierre Bordieu, entre outros, serão enfáticos em denunciar a pretensa neutralidade e objetividade do aparelho fotográfico, investindo o ato de produção da imagem como dotado de intervenções, opções e escolhas que remontam à clivagem entre o mundo e a imagem enquanto seu decalque, sempre diferenciado: “A caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados” (ibidem, p. 41).

Às duas perspectivas citadas que percorrem o século XX igualmente – e não se esgotaram ainda hoje –, Dubois procura lançar uma terceira linha que, se por um lado faz uma espécie de recuo ao referente fotográfico; por outro, não o reduz à “obsessão do ilusionismo mimético”: a imagem fotográfica deve necessariamente ser compreendida a partir de sua experiência referencial, de seu ato fundador. Se quisermos, em outros termos, das condições de possibilidade que permitem sua existência. Assim, antes de ser percebida por seus princípios de semelhança com o objeto que enuncia ou tratada enquanto um símbolo dotado de sentido, é uma dimensão pragmática da fotografia que notadamente se destaca e a liberta de sua

vinculação com o real sem, no entanto, desprender-se por um vácuo formal. O real está lá, presente enquanto traço, como veremos adiante, embora isto venha como um *a posteriori*.

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando entendido por um lado que essa ‘gênese’ pode ser tanto um ato de produção propriamente dito (a “tomada”) quanto um ato de recepção ou de difusão e, por outro, que essa indistinção do ato e da imagem em nada exclui a necessidade de uma *distância* fundamental, de um recuo em seu próprio centro (DUBOIS, 1993, p. 59).

Se partir desta brevíssima conceituação teórica entendemos o “ato fotográfico” como aquilo que caracteriza a dimensão ontológica da fotográfica, conforme nos fala Dubois, como um gesto inerente à produção de toda imagem estática, com as selfies elas ganham novas linhas de complexificação.

## 5. Selfie e performance

"A *performance* é o momento de uma exposição", escreve André Brasil. "Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo" (2011, p. 5). De modo que a *performance* não admite um horizonte onde há apenas relações entre sujeitos e objetos na imagem, ou melhor, ela não considera que a imagem deve, com maior ou menor variação, retratar o mundo. A um só gesto, no mesmo corpo, a imagem se torna visível e exprime a marca dessa visibilidade. Essa concepção da *performance*, portanto, atrela-se ao universo das *selfies*, concebida aqui como uma espécie de *modulação performática*, ao tensionar campos heterogêneos provocando um olhar que deve operar para além de sua dimensão meramente figurativa. Gerada em processos que são inerentes aos espaços físicos e "virtuais", nutridos pelos olhos alheios, a construção de si passa por uma constante atividade performática que não se efetiva mais num indivíduo de fundo monolítico, edificado em torno de um núcleo duro e relativamente estável, mas justamente numa condição fragmentada e cambiante do ser e da individuação - onde

as imagens caracterizam a expressão do *self*.

Entendemos então que para tratá-la como um gesto performático, ecoando a definição de ato fotográfico<sup>4</sup> proposta por Dubois, é preciso convocar ao menos três aspectos ligados à sua existência: 1) *produção* - quando se criam as circunstâncias para a pose e disparo; 2) *compartilhamento* - variável em função das plataformas, ainda que todas mantenham em si o mesmo desejo pelo instantâneo, e pressupõe uma imediata relação de visibilidade e demanda por reações do outro como legitimador daquela imagem; 3) *exposição* - acompanhada por *likes* e *comments*, a fotografia se insere numa rede de enunciados e práticas que a filiam menos a uma história da fotografia e mais aos dispositivos e plataformas de nossos tempos. Esses três campos, nos parece, podem oferecer uma análise interessante sobre as relações entre a *performance*, o regime de autenticidade e a produção subjetiva, presentes em toda *selfie*.

Em primeiro lugar, podemos destacar, a *selfie* ressignifica a lógica de *endereçamento* do universo fotográfico levando ao paroxismo a noção de instantâneo da imagem fotográfica que, aqui, assume uma face aguda e sinuosa. Visando à indexação nas redes sociais e nos acervos públicos-privados que expandem prodigiosamente, o *parti pris* de toda *selfie* é seu imediato compartilhamento (em 2013, o dicionário de *Oxford* incluiu o termo como verbete do ano em suas páginas, definindo-o como uma "forma de fotografia onde o fotógrafo tira uma foto de si e a compartilha nas redes sociais"). Se o lento processo que ocorria entre a produção e a visualização da imagem no domínio analógico fora superado pelos visores de LCD que permitem ao fotógrafo avaliar o resultado da imagem e, assim, minimizar ou mesmo

<sup>4</sup> “Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente por uma extensão progressiva, *do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com a situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito operador: o gesto do olhar sobre o objeto: o momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo *todo* o campo da referência. Nesse sentido, a fotografia é *a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático* (DUBOIS, 1993, p. 66)”.

inviabilizar a interferência do acaso no resultado impresso; a *selfie*, com suas câmeras frontais, garante aos fotógrafos a experiência da imagem em *tempo real*. Essa característica é importante para que possamos entender a lógica de *espelhamento*, central para o estudo.

Nesse sentido, a *selfie* provoca uma variação de um regime no qual a temporalidade orienta a relação dos espectadores com a imagem para um movimento que convoca mais fortemente o espaço. Não mais o *passado-presente*, tônica da fotografia como alegoria do mundo secularizado a partir da efemeridade e brevidade do instante, substituído sumariamente pelas forças do *aqui-lá*, no agora. A exigência e urgência do presente cria um novo circuito para estas imagens que possuem uma (im)permanência e existência muito restrita e bastante limitada. Seus efeitos operam em lógicas de construção de um tempo-espaço conectado com o presente do seu autor e a sobrevivência dessa imagem por uma rede de espectadores com duração definida, de caráter assombrosamente provisório. Assim, o que se manifesta é uma relação marcada por um princípio de afastamento-aproximação entre fotógrafo-modelo e espectador. Comparada à sensação de *furo* ou *últimos acontecimentos* que as imagens legendadas pelo jornalismo oferecem ou, ainda, a presença do passado recuperado pelas imagens de arquivo que convocam uma alegoria da memória, as *selfies* são uma expressão fotográfica *mais do estar que do ser* - reconfigurando de maneira decisiva o modo como desejamos entendê-las.

Imagem-gesto, a *selfie* se constitui como uma prática da imediata fusão do corpo e o entrelaçamento radical da experiência à sua reprodução e consequente consumo enquanto imagem, sempre no presente, a um passo do apagamento, esquecimento e dissolução temporal. Não espanta a produção dessa modalidade do autorretrato que já não sente pudor em manifestar sua expressividade nos mais abjetos lugares, nas mais controversas situações; de funerais a fotografias subaquáticas, em parapeitos de arranha-céus, vulcões e toda a sorte de paisagens e territórios que mantém uma relação bastante libidinosa com o turismo, o sexo e a celebração ao melhor estilo *carpe diem*. E, diametralmente opostos, o banal e o ordinário das vidas. Testemunho e testamento da experiência, a *selfie* é a garantia não mais da noema *isso-foi* bartheano. É a passagem do *índice* para o *dêitico*. Opta-se

definitivamente pelo *onde* em detrimento do *quando*; pelo gerúndio ao invés do particípio: estar (sendo ou vivendo) em vez de ser (ou ter sido / vivido). Não à toa tem se tornado mais comuns relatos de fotógrafos que se acidentaram grave ou fatalmente na busca por uma *selfie* que ainda não tenha sido tirada e possa revelar algo que só a especificidade daquele lugar permite ao seu autor, com os louros de novos e genuínos seguidores. Se todas são imagens eminentemente do agora, a força que as difere vem do que aquele espaço pode dizer sobre a construção da subjetividade de seu autor-modelo e que está em jogo no contexto de produção *daquela* fotografia, especificamente. É neste sentido que a leitura de Dubois sobre o ato fotográfico em seu caráter mais pragmático para encontrar na selfie uma intensificação radical.

É a própria natureza fotográfica, portanto, que se vê cambiando para uma nova forma onde a gestualidade da imagem admite maior força do que seus princípios representativos. “Torno a me fotografar até encontrar no espelho-câmera a imagem mais exata e que coincida da melhor maneira com aquilo que concebo como meu *eu*”. Não mais o eu íntimo e protegido pelas camadas da pele, mas sobretudo o eu mais vivo e pulsante, fragmentado e vigoroso - fotometrado, pixelizado e recebendo pátinas de filtros e tons digitais. Um *eu* que se enquadra desde as atividades básicas - alimentar-se, vestir-se e seus aspectos mais corriqueiros - até o exótico e espetacular - viagens, alta gastronomia, shows, esportes radicais. No entanto, é justamente a espetacularização das atividades prosaicas e a banalização do espetacular que garantem que as imagens não se difiram mais enquanto ao que representam. É pelo acúmulo que sua singularidade se dissolve em nome da expressão de um *mesmo*.

66

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu "eu" (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou "eu" que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! (BARTHES, 1984, p. 24).

Esta passagem de Barthes auxilia-nos para que pensemos uma transição do domínio da composição, onde retrato e retratado partilham o mesmo desejo de representação, imagem que coincida com o corpo; para algo que poderíamos chamar

como *com-posição* (FROSH, 2015), onde retrato e retratado compõem as circunstâncias da representação ao mesmo tempo em que se tornam visíveis. Se do ponto-de-vista plástico toda *selfie* exprime um vetor centrípeto, o alhures de toda imagem, aquilo que transborda o quadro e excede a relação do visível, é dissolvido para dar lugar à uma presença fundante do corpo no centro do quadro. Simbolicamente, a moldura se adensa delimitando uma separação maior com o espaço do fora e o que centraliza o sujeito. Uma vez emoldurado, é o próprio anticampo da *selfie* (região onde se instalam os agentes que produzem a imagem, bem como a câmera, os acessórios de iluminação, etc.) que é trazido também para o interior da cena, interpolando as regiões do exterior e interior. Ao fortalecer o caráter gestual, marcado pelos braços que extrapolam o quadro, ou o supracitado pau-de-*selfie*, atando o anticampo e a pose fotográfica, num mesmo corpo, a *selfie* cria um movimento de continuidade e ruptura com sua face representativa e com o lugar do espectador.

Essa expressividade pode suscitar, encarnada no mesmo gesto, no mesmo corpo, ao menos dois movimentos que não se apagam, mas se exprimem em nome de uma só forma, essa forma-*selfie*. O primeiro tem a face de um *espelho reflexo*: coincidência entre o referente e o produtor. Coincidência que excede ao domínio da expressão da personalidade e a vincula diretamente à inscrição do corpo do sujeito no espaço da pose fotográfica. Reflexo da experiência, a autoimagem é testemunha - está na imagem, portanto é autêntico - e testemunho - a garantia de que está sendo, agora. "It says not only 'see this, here, now,' but also 'see me showing you me'" (FROSH, 2015, p. 1.609). Como reflexo, a imagem aponta para o objeto que coincide com o sujeito. Interpolados pelo espetáculo imediato da experiência, a autenticidade do autor é atribuída à constatação - mais que visível, curtida e compartilhada - de sua autoridade, do protagonismo de sua empreitada. Reflexividade cristalina, estimulada pela força centralizadora do referente com-posicionado no centro, a *selfie* estabiliza a *performance* numa variação onde há uma dimensão claramente *representativa* da performatividade do sujeito.



A performance seria, nesse caso, a atualização, por meio do corpo, deste trabalho de duplicação do mundo, deste processo de proliferação dos signos (proliferação de simulacros, diriam alguns). É por isso que essa perspectiva submete o corpo a uma espécie de ordem do discurso, de ordem da representação (afinal de contas, uma ordem do espírito): a performance como encarnação, em um corpo, de uma vontade de verdade (ou mesmo sua negação, não importa. O que importa é que ela está lá, a pautar nossas condutas). O mundo da referência esperaria a representação, como um objeto a ser “capturado” pela imagem (BRASIL, 2011, p. 8).

Sistema que se esforça em anular todos os mecanismos que materializam a representação para se *fazer parecer verdadeiro*. É por meio da lógica da transparência, imagem como reflexo do mundo, que ainda se sustentam as fotografias no jornalismo, os usos jurídicos das imagens testemunhais, cuja aderência ao índice é garantida para constatação de que o índice, ao invés de rastro, torna-se a coisa em si. Não a própria imagem como a coisa mesma, mas sua mera aparição como suporte para a revelação da semelhança. Nesta face, se quisermos, se é novamente a mimese que parece confundir os contornos da selfie, a aproximando desse universo de representação que toma os *efeitos do real*, como registro do vivido, como testemunho da experiência, aqui interessa a instantaneidade da representação, a validação de que o *ato fotográfico* acontece de maneira irrefutável: "Eu estou aqui, agora, e minha imagem fotografada, por mim mesmo, me atesta".

Porém, o que a *selfie*, em sua outra face, curiosamente perverte é o próprio regime da transparência ao convocar a presença de um instrumento que é marca de seu reverso e que na historiografia das imagens sempre foi acionado no sentido de quebrar a parede que se interpõe entre o mundo das imagens e o espectador.

Por *opacidade* entendemos o pleno reconhecimento de que uma imagem é a um só tempo produção *de* mundo e produção *do* mundo, sem esforço em ocultar a mediação. Nada mais contrária à crença na aderência do real sem diferença. Dentre vários elementos que se destacam no que concerne às selfies, poderíamos chamar a atenção à justa presença da câmera dos *smartphones*, em sua grande maioria, ou mesmo da situação da pose com os braços dentro e fora do campo da imagem, ou ainda o olhar lançado à objetiva, rigorosamente evitado por todo um campo de imagens que tendem ao naturalismo. Tal como a instrução "não olhe para a câmera",

máxima do cinema clássico, e que foi convocada pelas suas variações modernas como um gesto que se inscreve propositivamente - "olhe para a câmera" - acentuando a desconstrução dos princípios de verossimilhança. Nas modalidades contemporâneas, no entanto, esse adágio fotográfico já prescinde até mesmo de seu passado e dos procedimentos implícitos. "Sorria, você está sendo filmado". Uma modulação performática instantânea, prestes a se apagar.

## 6. Algumas pistas

As inúmeras variações de *selfies* compostas por jogos de espelhamentos no interior de um mesmo quadro - materializadas nos banheiros, nas academias, nos camarins – poderiam ser lidas como uma multiplicação do corpo fragmentando-o no espaço, próprias à "liquidez" dos tempos atuais. Contudo, tais espelhos no interior do espelho-câmera, o reflexo cristalino da *selfie* é transtornado pela opacidade da presença do dispositivo e da revelação de que aquilo é, sobretudo, uma imagem e também uma experiência. Assim, unem-se num mesmo gesto o ato fotográfico e a performance enquanto representação. Sem recair nos esquemas de ocultamento ou revelação, essas *selfies* parecem nos conduzir às produções subjetivas, de estéticas variadas, que são feitas nas dobras da imagem. Não se trata da explicitação de uma verdade do sujeito, tópica moderna; ou mesmo da fragmentação de uma identidade fraturada pela reflexividade dos espelhos, tópica pós-moderna.

Espelhos que não refletem apenas Narcisos ou Welles. Espelhos que também não são apenas máquinas de ver e punir. São como espelhos que se embaçam durante um banho quente e só é possível ver o corpo à medida que ele também se apaga e se dissolve na névoa momentânea, ao menor toque. Como a imagem embaçada do lábio ensanguentado de Hopey.

Recentemente, um novo termo surgido na *high society* londrina vem sendo empregado para caracterizar os novos ricos que deletaram suas existências das redes sociais para viver uma vida *offline* em tempos de crise e, assim, claro, evitar eventuais

contratempos com a lei: são os *nofies*<sup>5</sup> (abreviatura para *no selfies*). Talvez por terem compreendido habilmente o caráter pragmático das *selfies*. E que exposição e vigilância-controle são dois lados de um mesmo mundo que modela corpos e subjetividades que já não creem nas imagens como apenas a epiderme das almas, casca de um conteúdo interior pleno de personalidade. São conscientes de que as imagens são frágeis e atualmente bastante efêmeras e que as vidas mais autênticas são essas que não se deixam mais flagrar, como tanto tentaram os *papparazzi*, mas estas que se flagram, aos montes, e tornando-se visíveis, intensificam seus modos de existência.

---

<sup>5</sup>*Nofies*: eles correm da badalação, políticas e celulares. Disponível em: <http://gq.globo.com/Colunas/Bruno-Astuto/noticia/2015/06/nofies-eles-correm-de-badalacao-politica-e-celulares.html>. Acesso em: 15/07/2015.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara** - nota sobre fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

André Bazin, "A ontologia da imagem fotográfica". In: **O cinema**. Ensaios. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991. pp. 19-26.

BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, formas de ser**. Revista da FAMECOS. Dossiê Parceria em Grupos de Pesquisa, n. 24, 2004.

CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In: **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

FELDMAN, Ilana. "O pavor da carne – entrevista com Paula Sibilia". In: **Revista Trópico**, jan. 2007. Disponível em: [http:// p.php.uol.com.br/tropico/html/ textos/2853,1.shl](http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2853,1.shl).

FROSH, Paul. "The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability". In: **International Journal of Communication** 9, 2015.

FLUSSER, Vilém. "A Fábrica". In: **O mundo codificado - por uma filosofia do design e da comunicação**. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 33-44.

MAZZA, Joana; GURAN, Milton. **Eu me desdobro em muitos** - a autorrepresentação na fotografia contemporânea. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

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

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SIBILIA, Paula. **O show do eu** - a intimidade como espetáculo. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2008.

TAYLOR, Charles. **Uma era secular**. Trad. de Nélio Schneider e Luiza Araújo. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2010.

\_\_\_\_\_. **As Fontes do Self – A construção da identidade moderna**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Loyola, 1997. p.128.

**SOBRE O AUTOR:**

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa do Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (CAPES) na Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Desenvolve pesquisa sobre dispositivos cinematográficos e educação, a partir de experiências relacionadas ao projeto “inventar com a diferença – cinema, educação e direitos humanos”.