



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

CÍNTIA VIVIANE FERNANDE DE ABREU

SELFIE - SOBRE IMAGEM-ROSTO, VIDA E MORTE

Tubarão, SC

2018



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
CÍNTIA VIVIANE FERNANDE DE ABREU

SELFIE - SOBRE IMAGEM-ROSTO, VIDA E MORTE

Este trabalho de conclusão de curso foi julgado adequado à obtenção do título de Licenciado em Letras e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Letras Universidade do Sul de Santa Catarina.

Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)

Tubarão, SC

2018

CÍNTIA VIVIANE FERNANDE DE ABREU

SELFIE - SOBRE IMAGEM-ROSTO, VIDA E MORTE

Este trabalho de conclusão de curso foi julgado adequado à obtenção do título de Licenciado em Letras e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Letras Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 04 de dezembro de 2018.

Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dr. Nome Completo do Professor (Coorientador)
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dr. Jussara Bittencourt de Sá (Avaliador)
Universidade do Sul de Santa Catarina

Me. Roberto Svolenski (Avaliador)
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico ao meu filho Valentin que me ensinou o significado de amar e não pedir nada em troca. Seu olhar é a minha energia para acreditar que somos nós seus exemplos, e que ele fará a diferença nesse mundo que às vezes nos mostra tão desigual.

AGRADECIMENTOS

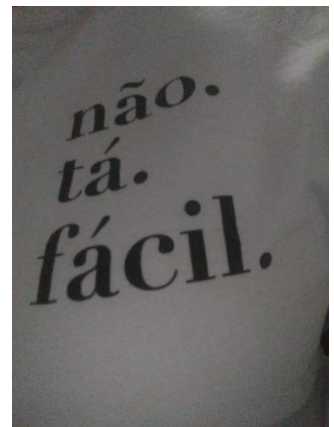
Às mulheres da minha vida que tenho desde o início ao meu lado, minhas mães, Marcia e Cleusa e minha amada avó, Olmira. Foi espelhando-me nelas que decidi por mais uma graduação. Essas mulheres são exemplo de força e poder de renovação que trouxemos em nossas auras. Agradeço à Gilsa, avó paterna do meu filho, outro exemplo de força feminina, e que por muitas vezes olhou pelo amor da minha vida enquanto eu estava ausente para dedicar-me aos estudos e trabalhar, muitas vezes de domingo a domingo.

Ao meu pai agradeço todas as vezes que disse sem o uso das palavras – “Eu estou aqui”. Significou a certeza de que não estou sozinha nessa caminhada.

Eterna gratidão à professora Marizete Farias da Rocha, a qual recorro como um porto seguro para dividir minhas conquistas e angustias, e a Jussara Bittencourt De Sá, mestre querida desde os tempos da faculdade de jornalismo que literalmente pegou-me pelas mãos em um momento de total desânimo profissional e me fez acreditar em mim mesma como profissional de Letras. Aproveitei esse momento para estender o agradecimento a todo corpo docente do curso de Letras/Português da Unisul que de alguma forma contribuiu para com a minha formação e que mostraram verdadeiro amor pela educação, mesmo vivendo em um momento tão delicado em nosso País.

Ao meu professor orientador Alexandre Linck Vargas, por todo incentivo e apoio. Sua dedicação como orientador fez com que esse trabalho fosse além de um Trabalho de Conclusão de Curso. Exigir qualidade aqui não é significado de ordenar, e sim de estabelecer que todos podemos mais.

“Basta-me um pequeno gesto, feito de longe e de leve, para que venhas comigo e eu para sempre te leve” (Cecília Meireles). Ao Eduardo, meu companheiro, amor, amigo e pai da nossa maior pulsão de vida. Agradeço a ele por nunca ter ajudado, e sim feito papel de pai de verdade. Desculpo-me pelas falhas e ausências e agradeço por acreditar em mim, às vezes mais que eu mesma. Toda parceria, amor e a capacidade de me trazer paz no meio do meu turbilhão foram fundamentais nessa trajetória. Essa vitória é nossa!



“Que me leiam e não me poupem” (Vilém Flusser, 1985).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as *selfies* que colocaram em risco a vida das pessoas que tentaram realizá-las, refletindo sobre o autorretrato na contemporaneidade e seu vínculo com o perigo. A *selfie* de risco, enquanto imagem, rostifica o limiar entre a vida e a morte. Partindo dessa hipótese, fez-se necessário o estudo aprofundado da fotografia para além da noção tradicional de representação. O estudo se fundamentou em pensadores como Roland Barthes, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze. Buscou-se compreender o duplo aspecto da imagem-rostto: qualidade e potência, o que vemos e o que nos olha, vida e morte. A metodologia da pesquisa é qualitativa, e a análise é estética. Os resultados nos mostram que as *selfies* e os estudos sobre imagens trazem novas perspectivas sobre as teorias das imagens contemporâneas, com novos conceitos de cultura, estética e pulsões do mundo envolvidas pelo avanço da tecnologia.

Palavras-chave: Fotografia. *Selfie*. Imagem.

ABSTRACT

This work aims to analyze selfies which put at risk the lives of the people that tried to accomplish them, reflecting on the self-portrait in the contemporaneousness and its bond with the danger. The risky selfies, as image, rostitifies the threshold between life and death. Starting from this hypothesis, it became necessary the depth study of photograph beyond traditional notion of representation. The study was based on thinkers like Roland Barthes, Walter Benjamin, George Didi-Huberman and Gilles Deleuze. Sought to understand the double aspect of image-face: quality and potency what we see and what looks back at us, life and death. The research methodology is qualitative, and the analysis is aesthetic. The results show that selfies and studies about images bring new perspectives on theories of contemporary images, with new concepts of culture, aesthetics and world drives involved in the advancement of technology.

Keywords: Photography. *Selfie*. Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Campanha de conscientização para <i>selfies</i>	18
Figura 2 - <i>Selfie</i> após o acidente	21
Figura 3 - <i>Selfie</i> de risco	22
Figura 4 - <i>Selfie</i> durante o passeio e após o capotamento	23
Figura 5 - Os pés de Jun Ahn	28

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	REVISÃO DA LITERATURA.....	13
2.1	SELFIE	15
3	METODOLOGIA.....	19
4	ANÁLISE.....	23
4.1	SELFIE- DETALHE, TRECHO E DESEJO.....	23
4.2	SELFIE – ROSTO – ROSTICIDADE E ROSTIFICAÇÃO	28
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
	REFERÊNCIAS	33

1 INTRODUÇÃO

A fotografia é compreendida pelo senso comum, de modo geral, como a representação do real, o desenho com a luz, o espelho da realidade. Nesse processo, que consiste numa tentativa de chegar cada vez mais perto da realidade, as fotografias vão registrando diferentes momentos. Conforme compreende Flusser (1985, p. 22), elas “são onipresentes: coladas em álbuns, reproduzidas em jornais, expostas em vitrines, paredes de escritórios, afixadas contra muros sob formas de cartazes, impressas em livros, latas de conservas, e camisetas”.

Frente às considerações de Flusser (1985), vemos que as fotografias podem ser utilizadas para diversas finalidades, como por exemplo: em álbuns, elas têm a missão de “guardar” momentos em família, na escola etc.; em jornais, divulgar fatos e acontecimentos diários, registrando também momentos históricos (11 de setembro, Aylan Kurdi, 2ª Guerra Mundial); em vitrines, comercializar roupas, alimentos etc.; em escritórios, ornamentar o ambiente; em muros, disseminar anúncios de eventos, festas, de alguém que está desaparecido etc.; em livros, ilustrar a história que está sendo contada; em latas de conservas, informar visualmente o conteúdo do produto; em camisetas, promover um time, divulgar uma marca etc. São para estas e para tantas outras possibilidades que a fotografia é utilizada em nosso cotidiano, e cada vez mais ela tem ocupado um espaço significativo no meio social, se considerarmos a acessibilidade da tecnologia das duas últimas décadas.

Nessa perspectiva, compreendemos que havia antes da imagem técnica do século XIX, uma maior valorização pela linguagem verbal, presente desde cedo na aprendizagem da escrita, em livros, bulas, receitas, revistas etc. Assim, parece que desconsiderávamos a linguagem não verbal, compreendida aqui como gestos, ruídos, imagens etc. No que diz respeito à imagem, por exemplo, que constitui a materialidade dessa pesquisa, com a fotografia, como vimos, isto passou a ser evidente por todos os lados, fazendo parte do meio social em que vivemos.

Conforme Flusser (1985), a palavra imagem é frequentemente utilizada quando nos referimos à fotografia, no entanto, é importante aprofundar o conceito de imagem. Para a tradição, sobretudo fenomenológica, imagens são representações visuais, que podem ser reais ou não, como por exemplo uma pintura, o quadro de um artista, sua imagem no espelho, algo que reflita luz. Flusser (1985, p.7) reforça essa ideia quando afirma que “imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora

no espaço e no tempo”. Ou seja: o autor compreende imagem como qualquer representação, situada num dado lugar e numa dada situação.

A fotografia é também uma imagem, que é produzida através de uma câmera fotográfica, de um aparelho, por isso é denominada imagem técnica que, para Flusser (1985, p.10), “Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais.

A partir destas considerações, podemos afirmar que toda fotografia é uma imagem, porém nem toda imagem é uma fotografia. A imagem técnica tem o mesmo poder da imagem tradicional, pois ambas conduzem o observador a olhar, pensar, apreciar o que vê. Isso ocorre quando alguém observa um quadro pintado a óleo de uma paisagem, por exemplo, ou quando observa uma foto dessa mesma paisagem. Ambas as materialidades tocam, podem sensibilizar, mas são coisas diferentes.

Segundo Benjamin (1985), a partir da segunda metade do século XIX, os textos verbais começaram a dividir espaço com a imagem fotográfica. Uma pessoa analfabeta, uma pessoa surda e muda, não deixa de reconhecer uma imagem e, por conseguinte, a fotografia, ainda que sua interpretação necessite de igual “alfabetização”, de modo que só é possível “ler o texto” a partir do momento em que a imagem conduz a uma interpretação ao nível do simbólico.

A distribuição fácil, a possibilidade de reprodução da fotografia contribui para o seu poder de disseminação. Flusser (1985, p. 27), considera que ela é o primeiro objeto pós-industrial, no qual “seu valor está na informação que transmite”. Para o autor, “ao segurar a fotografia entre os dedos, o receptor se engaja contra o objeto e em favor da informação, símbolo da superfície da fotografia [...] Após decifrada a mensagem simbólica, a folha pode ser descartada” Flusser (1985, p. 27). Nesse sentido, compreendemos que a imagem dominou a sociedade, pois antes servia como um complemento aos textos, depois eram os textos que explicavam as imagens e, por fim, tais textos não eram de suma necessidade. A fotografia, portanto, entendida como representação da realidade, para confirmar o que vimos.

Até o presente momento, trouxemos a visão de fotografia que faz parte do senso comum, explicada pelos estudiosos do assunto, como Walter Benjamin e Vilém Flusser, na qual a imagem técnica, mais especificamente a fotografia, é vista como modo afirmativo da representação. Porém, essa visão, herdeira das desconfianças morais do platonismo, desconsidera toda a complexidade da imagem, a reduzindo pela reprodução, pela cópia, pela mimesis - pela imitação. Platão, em a República (1949, p. 225), define imagem como

primeiramente, “[...] as sombras, depois, os reflexos que se veem nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e a todas as representações semelhantes”. Daí os questionamentos por muitos teóricos, entre eles Roland Barthes, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman que, em seus escritos “A Câmara Clara”, “Pequena história da fotografia” e “Questão de detalhe, questão de trecho”, respectivamente, apresentam outros modos de pensar a fotografia, contrapondo-se, portanto, à ideia de representação. Todos estes pensadores partem da premissa que a fotografia não exerce somente o papel de representar algo. É a partir deste postulado que iremos nos aprofundar. Igualmente importante será “A Imagem-afecção”, de Gilles Deleuze, contribuindo para uma teoria do rosto fotográfico que orientará a análise do nosso objeto de pesquisa, as *selfies* em situações de risco de morte.

Conforme veremos na revisão da literatura, a *selfie* de risco guarda consigo uma dubiedade irresolúvel, algo que parece próprio da imagem, mas que na *selfie* é violentamente exposta. Por isso, o problema principal desta pesquisa será: como que a *selfie* de risco, enquanto imagem, dá rosto à ambivalência da vida e da morte? Nosso principal objetivo é investigar a *selfie* de risco considerando o duplo aspecto da imagem-rosto. Mais especificamente, sua qualidade e sua potência, aquilo que vemos e aquilo que nos olha, a vida e a morte na imagem.

A partir de agora, teremos a revisão literária que trará a visão dos filósofos aqui citados, como também trataremos do conceito de *selfie* e, por seguinte expusemos nossa metodologia e que esperamos como resultados nesse trabalho.

2 REVISÃO DA LITERATURA

Repensando essas colocações sobre fotografia ditas até o momento, e analisando a forma como a imagem é veiculada pela mídia, traremos as contribuições de Roland Barthes, em seu livro “A Câmara Clara”. Na obra, o autor diz que a fotografia é inclassificável, ou seja, em uma fotografia nem sempre vemos o que o fotógrafo, o *Operator* registra. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1980, p. 16).

Barthes (1980) nos apresenta dois elementos na constituição da fotografia: o *punctum* e o *studium*. Os dois formam uma dualidade que norteia o interesse pela foto. O *studium* está ligado ao saber tradicional da fotografia, é o aspecto técnico da imagem, as características do contexto cultural, que gera a interpretação da foto a partir do conhecimento contido pelo *spectator*. Por exemplo, podemos entender o contexto da foto pela análise de roupas, de expressões das personagens, assim como dominar todo um vocabulário que nos permite discernir enquadramentos, estilos e técnicas. Portanto, “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo” (BARTHES, 1980, p. 48).

Entende-se que o *studium* está presente em todas as fotos. O autor classifica como *fotografia unária* o que numa foto se dá como evidência, isto é, podemos ver a violência em uma foto, podemos ver o romantismo em outra, pois é algo comum, não nos faz ir além, não nos toca além do óbvio - nenhum *punctum*. “Como uma vitrine que mostrasse iluminada, apenas uma única joia, ela é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa [...]” (BARTHES, 1980, p. 67).

Com relação ao *punctum*, é possível dizer que este produz um afeto em quem está diante da imagem. É algo de potencialidade presente na fotografia, mas que pode ser variável de acordo com as experiências de quem observa a imagem. O que é *punctum* para mim, pode não ser para a outra pessoa que vê a mesma imagem, no mesmo instante. “[...] pois, *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1980, p. 46). Ainda segundo o autor, o *punctum* é um detalhe, o objeto parcial da imagem.

Quando observamos uma foto em um jornal informando a morte de crianças no meio do tráfico, no primeiro ato temos o *studium*, é algo que nos desperta o interesse geral, informa-nos e faz saber, mas que pode ou não ser quebrado por algo que realiza o corte na

fotografia, que salta como uma flecha, que pontua. Na visão do teórico, isto tem uma posição decisiva na fotografia. Barthes distingue *punctum* de choque. Uma foto pode ser chocante e não perturbar, pode gritar e não ferir.

Nunca daremos fim à análise de uma imagem, ou seja, nunca conseguiremos abarcar todos os sentidos possíveis que dela ressoam. Assim, o que pensamos detalhar minuciosamente não é, nesse caso, descrever exaustivamente a respeito de tudo o que ela nos diz. Afinal, muitos podem ser os efeitos de sentido, e não há como atingir uma completude.

Georges Didi-Huberman (1998), em “Questão de detalhe, questão de trecho”, corrobora com a ideia de que a imagem não é uma simples representação de algo. O *detalhe* de uma fotografia, assim como o *studium*, é de fácil entendimento. Para Didi-Huberman (1998, p. 324), “[...] o detalhe se presta ao discurso: ele ajuda a contar uma história, a descrever o objeto”. O *detalhe* nos leva à estabilidade de ideias, da descrição, da exatidão das coisas, diferentemente do *trecho*, que nos instabiliza, que “[...] é semioticamente lábil e aberto” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 344). Conforme o autor, “[...] o trecho não traz à luz senão a própria figurabilidade, isto é, um processo, uma potência, uma ainda-não (e isso se diz, em latim, *praeses*), uma incerteza, uma existência quase da figura” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 344). Ou seja, enquanto o detalhe permite ao espectador extrair da foto um saber, destacar uma representação (como se costuma dizer, “ver detalhadamente”), o trecho o convoca a um pensar decisório, explicita a porção da vontade a partir do momento em que um pequeno ponto pode reabrir todos os significados, restituir a materialidade da foto e, portanto, o estágio prévio de sua figuração, cabendo ao observador ter de se posicionar (como uma mosca na sopa, que apesar de pequeno ponto, desfigura e eventualmente reconfigura toda a sopa).

A fotografia é polissêmica. Para pensar esse caráter múltiplo de sentidos da fotografia, Barthes (1985, p. 62) afirma que “[...] a fotografia é subversiva não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”. Nestes termos, fotografamos com a intenção de eternizar a cena, mas o que ela vai produzir não compete somente ao fotógrafo. Em outras palavras, o fotógrafo pode “enxergar” a fotografia de uma forma, enquanto o espectador ter outro olhar. Vale dizer, no entanto, que a imagem já contém algo pontual. Essa é, pois, a dimensão polissêmica da fotografia, que pode significar diferentemente a partir do olhar de cada um e do que já está presente na imagem.

Didi-Huberman (1998), em sua obra “O que vemos, o que nos olha”, também auxilia no entendimento sobre a fotografia e sua polissemia. A imagem técnica, assim como uma obra de arte, por exemplo, nos olha, nos vê. “O que vemos só vale – só vive - em nossos

olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Entende-se que em certas imagens nós somos o objeto olhado. O autor explica que as imagens são dialéticas, isto é, a imagem nos apresenta algo e, ao mesmo tempo, deixa-nos escapar algo. E o efeito resultante é que a nossa sujeição perante essa imagem irresoluta nos coloca como sujeitos olhados, objetos de um ponto de vista que jamais possuímos. Temos a sensação que ela nos olha – ao mudarmos de posição, tornamo-nos objeto diante da imagem.

Estamos expostos às imagens. Por exemplo, quando estamos perante a “Pietà”, de Michelangelo (1499), há como dizermos que a imagem da virgem Maria, jovem e serena, com seu filho morto nos braços, olha-nos. Estamos sendo olhados por Maria. Então, em uma fotografia há o irresistível, algo que passa através dos olhos, que pode nos tocar. Didi-Huberman (1998) relaciona a morte com a imagem. Duas seriam as maneiras de lidar com a morte - uma é a *tautologia*, a afirmação do óbvio, na qual o observador diz ver o que vê, observa uma lápide e fala que só há a materialidade de uma lápide, subtraindo tudo que há de inquietante na morte. Já o outro modo, a *crença*, tenta maquiar a inquietação que a morte nos traz, na certeza de que existe algo após a morte, insistindo numa idealidade por ora reconfortante na qual a lápide não teria importância. O que tanto a tautologia quanto a crença fazem é escamotear o que há de perturbador na imagem da lápide, imagem esta também da morte, imagem aberta, incerta, indefinitiva. Por isso a imagem, assim como a morte, estaria no entrelugar do que vemos (tautologia) e do que nos olha (crença). Abertura, ferida, corte: a imagem está entre o aquém e o além. Pensar a morte e pensar a imagem sustenta que todo ver é perder, toda vez que vemos alguma coisa, esta mesma coisa nos escapa, não se resolve.

Com o intuito de entender melhor a relação entre imagem-rostos, vida e morte, adentraremos no assunto *selfie*, a fim de termos um melhor conhecimento sobre esta nova prática que influencia a todos positivamente e negativamente quando as pessoas correm risco de morte para praticá-la.

2.1 SELFIE

Podemos afirmar que o humano sempre tentou reter e fixar movimentos do mundo, começando com desenhos nas cavernas, passando pela pintura em tela e escultura e, por fim, chegando à fotografia, que viveu seu momento áureo, quando a pintura de retratos foi

substituída pelo retrato em miniatura. Ateliês de fotografia foram montados, e o culto da fotografia foi muito potente. É nesta época “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (BENJAMIN, 1985, p. 174). O valor do culto perde a força, porém antes, vive-se o culto da saudade, dos amores ausentes ou mortos. E o rosto humano, no retrato torna-se o principal tema da fotografia.

Foi nessa época que começaram a surgir álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visita – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras, grotescamente vestidas ou cobertas de rendas [...] (BENJAMIN, 1985, p. 97).

Há alguns anos, então, contávamos com os filmes fotográficos, as películas, guardávamos fotos, confeccionávamos álbuns, cuidados estes que não empregamos mais com a fotografia. Com a vinda da fotografia digital, que nos permite escolher a imagem que mais gostamos, a imagem que nos impactou, descartando tantas outras, a fotografia se tornou algo de acesso fácil e cada vez mais imaterial. Com a tecnologia dos *smartphones*, por exemplo, não é mais necessário revelar as fotos para futuramente exibi-las em álbuns de fotografia em reuniões de família ou em porta-retratos espalhados pela casa. Isso, no entanto, não desconsidera a importância que as fotografias têm para as pessoas, afinal elas têm vez, agora, em álbuns do *face book*, em páginas de *blogs*, em postagens no *Instagram*. Esse movimento se deu com as inovações tecnológicas, que trouxeram a facilidade de lançar as fotos nas redes sociais em tempo real.

Esse acesso fácil e imediato à fotografia trouxe também a exposição exagerada em mídias sociais, pois as pessoas passaram a expor, por meio de fotos principalmente, sua própria vida, mostrando a todo o momento o que estão fazendo, onde estão, com quem está etc. Assim, registrar momentos e postá-los no *Instagram*, por exemplo, tornou-se moda, seja quando se vai à festa, ao passeio, à academia, ao restaurante, ou até mesmo em momentos não convencionais, como em uma missa ou em uma cirurgia. O que ocorre, portanto, é uma viralização de fotografias, registradas em diferentes lugares e momentos. Esse excesso de postagens denuncia o quanto as pessoas sentem a necessidade de registrar nas redes sociais que estão bem, que estão um lugar bonito, agradável, que estão viajando, que estão felizes, ou mesmo que estão “heroicamente” lutando contra algum desafio.

Além das fotografias que estamos acostumados no dia a dia, o autorretrato fotográfico – *selfies* – foi algo que se popularizou nos últimos anos, tornando-se mania

mundial. As *selfies* vieram trazer um novo modo de registrar os momentos, então, geralmente, são tiradas com os amigos, com a família, com o namorado (a), com a equipe de trabalho, com o cachorro etc. Assim, as *selfies* passaram a integrar, cada vez mais, as atualizações nas redes sociais e, atualmente, é comum vermos essas fotografias no perfil dos usuários do *facebook* e *Instagram*.

Além de terem o papel de registrar os momentos instantaneamente, o volume de *selfies* realizadas por uma só pessoa, em busca de *likes* levantou preocupação de autoridades ligadas à saúde mental. Segundo a reportagem realizada pelo Jornal BBC Brasil¹, o ciclo vicioso se tornou caso de estudo. A Sociedade Real para a Saúde Pública, na Inglaterra, chegou a pedir às plataformas de redes sociais que alertas de *pop-up* fossem instalados em celulares sempre que o usuário ficasse *on-line* por mais de duas horas. Segundo a entidade, as redes sociais trazem malefícios, principalmente aos jovens. O Jornal Internacional de Saúde Mental e Vício classificou, oficialmente, a obsessão por esse tipo de foto como um tipo de doença mental, a “*selfite*”. Ainda segundo o jornal, a nova doença foi diagnosticada depois de feito o estudo com 225 estudantes de uma universidade indiana. As *selfies* também estão sendo utilizada por muitas pessoas que registram momentos em perigo, como no alto de um prédio, ou em cima de um vagão de trem. Seja para impressionar os amigos ou compartilhar nas redes sociais, muitos passaram a arriscar suas vidas para fotografar suas aventuras, suas peripécias.

O fato é que, conforme nos informa o Jornal BBC, numa matéria intitulada *As formas absurdas de morrer ao fazer uma “selfie”*, “Nos últimos meses, as notícias sobre pessoas que morreram nessas circunstâncias – tirando *selfies* – têm se repetido com certa frequência” (BBC, 7 de outubro de 2015). Ou seja: as pessoas têm morrido ao tirar *selfies* e esse índice tem aumentado nos últimos anos. Em outra matéria – *Pesquisadores mapeiam mortes por selfies no mundo e criam app para evitá-las* –, o Jornal BBC relata um estudo realizado por um estudante de doutorado e sua equipe, da universidade de Carnegie Mellon em Pittsburgh, nos Estados Unidos, que 15 pessoas morreram por causa de *selfies* em 2014, 39 em 2015 e 73 nos primeiros oito meses de 2016”² (BBC, 18 de novembro de 2016). As mortes por *selfies* colocando a vida em risco superou o número de óbitos por ataques de tubarões.

¹ Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151006_mortes_selfies_rm>. Acesso em: 26 abr. 2017.

² Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-38021924>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

Com o elevado índice de mortes por *selfies*, a Rússia lançou uma campanha intitulada “Uma *selfie* legal pode custar sua vida” com o objetivo de conscientizar os cidadãos sobre os riscos que correm em busca de *likes*. A campanha inclui, além de vídeos e imagens online, uma série de sinais de trânsito descrevendo situações perigosas para alguém que escolha tirar autorretratos.

Figura 1 - Campanha de conscientização para *selfies*



Fonte: BBC (2015).

Pensando nesse caso e em todas as noções que trouxemos até agora acerca da fotografia e na importância que a *selfie* assume para aqueles que se arriscam nas alturas, com armas ou em fotos com animais perigosos, é que chegamos ao objetivo de nossa pesquisa: aprofundar-se no vínculo que existe entre (auto) imagem e o risco (entre a vida e a morte).

Barthes fala da imagem que mortifica, Benjamin do culto da saudade (da imagem como um morto reavivado) e Didi-Huberman da abertura que toda imagem, assim como a morte, lança-nos. Cabe, portanto, aprofundar o estudo dessa relação entre imagem, vida e morte, que ganha uma atualização exemplar na *selfie*.

3 METODOLOGIA

A pesquisa a ser realizada é de abordagem qualitativa e a metodologia, referente a seus objetivos, é exploratória. Entendemos como pesquisa qualitativa a que:

Visam a compreender um fenômeno em seu sentido mais intenso. Entre as características essenciais podem ser destacadas: a objetivação, que é o esforço metódico do pesquisador de conter a subjetividade; a validade interna, que se fundamenta na triangulação de achados, pesquisadores, teorias e métodos; a validade externa, que se fundamenta na generalização naturalística, a confiabilidade, que determina em que medida os dados de pesquisa são consistentes ou podem ser reproduzidos; e a ética na coleta, análise e disseminação dos achados (RAUEN, 2015, p. 549).

Como exploratória, compreendemos, conforme Gil (2017), o estudo que tem como objetivo propor uma melhor familiarização com o problema, para que assim fique mais claro. Levando em conta que pode envolver o levantamento bibliográfico, entrevistas e análise de exemplos que levam a melhor compreensão.

As fotografias *selfies* de pessoas que morreram ou correram risco de vida para realizar o autorretrato será um trabalho teórico e os exemplos expostos aqui virão para ilustrar, utilizando como procedimento a pesquisa bibliográfica e documental fotográfica; a análise de dados, por sua vez, será estética, isto é, considerará a sensível da fotografia *selfie* no entrelugar da relação sujeito e objeto.

Mais especificamente, pretende-se nesta pesquisa aprofundar-se na rosticidade e rostificação destes autorretratos. Para isso, trabalharemos também com o filósofo Gilles Deleuze (1983, p. 103), em sua obra Cinema – a imagem movimento, que o autor em um dos seus capítulos explana sobre. “Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva [...]”. Afeto, primeiramente, no sentido de Espinosa, aquilo que afetamos e aquilo que nos afeta ao mesmo tempo.

O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostificada”, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto (DELEUZE, 1983, p. 103).

Neste sentido, compreende-se que as *selfies* realizadas, o perigo da morte, as mortes, têm rosticidade, pois não é necessário vermos um rosto na fotografia para termos tal. Da mesma forma que podemos ter a rostificação da morte, do risco da morte, como explica Deleuze (1983, p. 104):

Em pintura, as técnicas do retrato habituaram-nos a esses dois pólos do rosto. Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca — é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno — são traços de rosticidade.

As *selfies* registradas, normalmente em *close-up*, capturam mais o rosto das pessoas. Apesar de serem feitas para mostrar algo inusitado, algo perigoso, podemos observar os detalhes do perigo, do risco de morte naquele autorretrato, e junto disto temos tanto a rostificação quanto a rosticidade da morte. “Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e todos os meios” (DELEUZE, 1996, p. 49).

Quando falamos em rosto, não estamos falando especificamente de um rosto humano de carne e osso em *close-up*, pois muitas vezes um objeto dá rostificação (contorno) e rosticidade (expressão) à imagem. Sendo assim, reafirmamos o que Deleuze (1983, p. 104) diz: o rosto reflete ou recolhe, “e cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’.

Encontra-se rostificação em diferentes objetos, ou seja, há significados comuns neles. Uma algema que impede um homem sair da prisão tem a mesma qualidade de um tubo de oxigênio de alguém condenado à morte. Ambos trazem consigo o contorno da morte e da impossibilidade de viver livremente. Já na rosticidade, por exemplo, vamos de uma qualidade a outra. A expressão de um rosto marcado por violência doméstica, que antes era marcado por batons e expressividade de vida, de alegria.

Didi-Huberman (1998), em seu artigo “O rosto e a terra – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”, aborda a ausência do rosto nos primeiros desenhos da humanidade. Ele observa que nesta época poucas vezes a figura humana apresentava um rosto definido. Onde os corpos eram definidos, mas sem rostos. Os animais detalhados nas paredes das

cavernas indicariam, segundo ele, o surgimento da arte, ainda que as imagens, na ausência de um rosto, evocassem uma força rostificante. Nesse sentido, um retrato se inicia quando não temos mais um rosto diante de nós, quando ele desaparece para se insinuar como imagem rostificada. Deste modo, as *selfies* seriam retratos mesmo depois da perda do rosto, da supressão da própria vida do indivíduo dotado de um rosto.

Partindo dessas considerações, serão selecionadas algumas selfies a partir do ano de 2012, quando a expressão ganhou lugar significativo. Não foram encontradas pesquisas acadêmicas quantitativas das selfies em situações de risco, apenas compilações em matérias jornalísticas. É o caso do site UOL que ilustrou a lista de “*selfies* trágicas” com o caso da menina de 17 anos, Xenia Ignatyeva, que ficou conhecida por registrar *selfies* em diversos lugares correndo risco de vida, principalmente em prédios muito altos. Xenia morreu em seu último clique, caindo de uma ponte de nove metros, em São Petesburgo. O mesmo site também trouxe a notícia: “No Paraná, mulher capota carro e faz selfie pedindo ajuda: ‘Socorro’”³.

Casos como estes serão significativos para que possamos fazer uma investigação aprofundada da teoria da imagem, naquilo que toda imagem tange a vida e a morte, assim como Roland Barthes, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze fazem na análise da imagem. Busca-se, como os autores, um percurso que possibilite pensar a imagem e, mais especificamente, a fotografia *selfie* de risco, no que ela expõe da vida sensível.

Figura 2 - *Selfie* após o acidente



Fonte: Uol (2015).

³ Disponível em: < <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2015/01/29/no-parana-mulher-capota-carro-e-faz-selfie-pedindo-ajuda-socorro.htm>>. Acesso em: 15 de abr. 2018.

Figura 3 - *Selfie* de risco



18.ago.2014 - Xenia Ignatyeva, de 17 anos, ficou famosa nas redes sociais por registrar selfies em diversas edificações. O último clique da garota russa lhe custou a vida: ela caiu uma ponte de nove metros em São Petersburgo, na Rússia, enquanto tentava fazer um autorretrato. A imagem da queda não foi divulgada. Acima, Xenia durante uma de suas fotografias perigosas Reprodução

Fonte: Uol (2015).

4 ANÁLISE

Após um levantamento metodológico sobre fotografia, imagem, *selfie* e tudo que envolve o assunto, iniciarão as análises das *selfies* selecionadas para compor nossa pesquisa sobre imagem-rostos, vida e morte. Traremos também novas visões de autores que contribuíram com a pesquisa.

4.1 SELFIE- DETALHE, TRECHO E DESEJO

As primeiras *selfies* a serem analisadas serão as do acidente de carro em que a motorista após capotar pede socorro através de uma *selfie*. É a notícia que o site UOL trouxe em janeiro de 2015: “No Paraná, mulher capota carro e faz *selfie* pedindo ajuda: ‘Socorro’”⁴.

Figura 4 - *Selfie* durante o passeio e após o capotamento



Fonte: Uol (2015).

O homem através da fotografia deixa marcas, registrando seu cotidiano, permitindo que o outro faça parte do seu momento, através das redes sociais, por exemplo, nem que seja por alguns segundos. O que postamos hoje, amanhã pode não estar mais nas redes.

⁴ Disponível em: < <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2015/01/29/no-parana-mulher-capota-carro-e-faz-selfie-pedindo-ajuda-socorro.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

Na imagem observada, além de termos o registro de um passeio de carro, temos o registro de um pedido de socorro, temos uma imagem que nos remete a pensar sobre o senso do ridículo, de quão grotesco podemos nos submeter a ser. E assim, a *selfie* nos devolve um olhar, seja ele indagando o motivo que fez a moça realizar o ato, um olhar de horror, ou até mesmo nos devolve questionamentos sobre o ato da morte ou da quase morte em si. Didi-Huberman (1998) nos fala que ao olharmos algo, aquele algo também nos olha. Ou seja, há uma tensão incômoda entre o observador e o objeto, no caso a *selfie*. “O que vemos só vale – só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Entendemos que para compreendermos esta *selfie* como além de um simples ato bizarro de registrar um rosto ensanguentado, precisamos nos abrir para o algo a mais, pois a imagem traz uma pessoa que mesmo tensionada sentiu-se estimulada a registrar o momento. Há muito tempo já não temos mais a única concepção de que a fotografia serve exclusivamente para imortalizar momentos, registrar ou representar apesar de termos autores que depositam ainda na fotografia ideias de valores eternos como Benjamin (1985) fez.

Susan Sontag (2004) corrobora com a ideia sobre o ato de fotografar quando afirma:

O que veem as pessoas? Não sabemos. E não importa. É um evento: algo digno de se ver – e, portanto digno de se fotografar [...]. Isso, em troca, torna fácil sentir que qualquer evento, uma vez em curso, e qualquer que seja caráter moral, deve ter caminho livre para prosseguir até se completar – de modo que outra coisa possa vir ao mundo: a foto. Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e de importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria (SONTAG, 2004, p. 21).

Apesar dos escritos da autora serem mais antigos, eles nos auxiliam a compreender as mudanças e termos um novo olhar sobre a fotografia. Sontag (2004) e Benjamin (1985) acreditavam que as imagens contam histórias e são frutos eternos, porém, com o autorretrato moderno que pesquisamos nem todas as visões são lineares sobre o assunto. Ou seja, ele nos abre para novas concepções.

Sontag (2004) afirma que as máquinas fotográficas, assim como armas e carros viciam, porém não são letais. Realmente não morreremos se apontarmos uma máquina em direção ao nosso rosto, porém, podemos vir a falecer na tentativa de uma *selfie* em local ou situação de risco. Mesmo sendo um exagero comparar as câmeras com instrumentos de morte

existe algo de devastador no ato de tirar uma foto, e especificamente em nosso objeto de estudo – o autorretrato. Fotografar algo e a si não é diferente, pois quem faz o autorretrato também comete uma violação, se vê como nunca se viu antes. Correr riscos considerados desnecessários em busca de uma *selfie* gera adrenalina: “[...] Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, 2004, p. 15). Então, como afirma a autora, temos através da câmera a purificação da arma, se autofotografar é um suicídio sublimado, com um mundo afogado de imagens, e em nosso caso, afogado de casos de *selfies* que deram errado, que levaram à morte ou a quase morte.

Retornando ao aspecto do autorretrato, obviamente, podemos detalhar o que vemos nitidamente na imagem, vemos um rosto de carne, osso e muito sangue em uma das fotos, já na outra vemos duas pessoas em um momento de divertimento e descontração. A moça achando graça da situação e do amigo que supostamente pela legenda da foto estaria bêbado, o velocímetro marcando 180 km/h, e entre outros muitos detalhes, a roupa do motorista, o cabelo da moça, a claridade da foto que demonstra que era dia nos momentos das fotografias. Alguns detalhes são nítidos nas imagens, já outros, toda vez que fixarmos o olhar veremos mais e mais detalhes. Didi-Huberman (2013) nos diz que quando se trata de detalhe é necessário ver algo e não simplesmente olhar, pois ver detalhadamente é dividir algo em várias partes, talhar a imagem que se observa, ou seja, quebrá-la em pedaços para obter mais conhecimento sobre ela – tê-la em detalhes.

Reparamos o sorriso de felicidade na expressão do companheiro do carro que parece não entender muita coisa do que está acontecendo. Observamos que somente ela está com o cinto de segurança, que há no encosto do banco do carro a marca do estofado, e novamente talhamos e detalhamos a imagem. São através dos detalhes que temos as formações de signos e ícones nas imagens. Detalhar para no fim reunir o todo tem ligação de traços encontrados nas fotografias, como por exemplo, há traços que o ocupante não está entendendo muito que está acontecendo, por estar bêbado.

O detalhe seria - com suas três operações: aproximação, divisão e soma – o fragmento enquanto investido de um ideal de saber e de totalidade. Esse ideal de saber é a descrição exaustiva. Ao contrário do fragmento que só se relaciona com o todo para questioná-lo, para assumi-lo como ausência, enigma e memória perdida, o detalhe nesse sentido impõe o todo, sua presença legitimada, seu valor de resposta e de referência ou menos de hegemonia (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 298).

Com todos estes detalhes, temos o visível, o significante e conseguimos descrever a cena que antecedeu o capotamento, temos a representação do que ocorreu. Nossa *selfie* foi talhada como eram as obras de arte e como os autores tradicionais vêm o detalhe, dando um poder de olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante.

Na *selfie* que traz o pedido de socorro, observamos a boca pintada com uma cor marcante e que não sorri mais, a sua expressividade mistura-se ao sangue que escorre pela face. A boca nos olha, nos fita com aquelas cores berrantes misturadas aos traços de sangue. Ela é o ruído da imagem e a infecta de uma maneira em que por alguns instantes esquecemos que a fotografia é de um acidente, a imagem torna-se o acidente, é assim que determinamos o trecho, ele nos convida a um olhar inquietante, é com trecho que temos a remontagem da imagem. Esse borrão ora vermelho, ora laranja é acidente por que é a instabilidade da *selfie*, desmantela todos os detalhes. Essa boca já não detalha mais nada, ela infecta a imagem, não representa nada de concreto, nos faz olhar e perder a noção das formas dessa fotografia, onde tudo é aquela boca, aquela cor, é uma mancha na imagem. Ela é o que desconfigura e reconfigura a obra, uma intrusão que traz a pulsão até mesmo cômica nesse sorriso que se mistura com a pulsão de vida e morte.

O trecho não é o detalhe da imagem, pois ter algo detalhadamente é ter a representação de algo, algo visível e explicável, ou seja, quando temos o trecho, temos a explosão da imagem, o algo inesperado, o choque, algo que nos confronta que nos olha quando olhamos.

Didi-Huberman (2013) ressalta que o trecho é algo material na pintura e em nosso caso, na fotografia. Esse algo desestabiliza e ao mesmo tempo reorganiza a imagem, dá outro sentido, pois em geral, todas as *selfies* analisadas que foram feitas em local de perigo, mesmo trazendo vestígios de terror e de morte não perdem a preocupação com a técnica fotográfica, com a busca do padrão que tem o objetivo de um bom enquadramento, de um perfil favorável do fotografado. Ou seja, mesmo que tenhamos muitas vezes imagens de medo e morte, temos também uma ponta cômica. Além de não apresentarem vestígios de repulsão, pois chamam nossa atenção para que queiramos ver mais e mais, e traz mais uma vez a pulsão de morte não somente do fotografo, como também de quem a visualiza, a curte, e estão inscritas em um culto à beleza.

O ser humano tem em si o gosto pelo risco e vive em um elo entre o prazer e o desprazer, da repetição em busca de seu estado de conservação. Freud (1996), em seu texto “Além do princípio de prazer”, fala que:

Na teoria psicanalítica, não hesitamos em supor que o curso dos processos psíquicos é regulado automaticamente pelo princípio do prazer; isto é, acreditamos que ele é sempre incitado por uma tensão desprazerosa e toma uma direção tal que o seu resultado final coincide com um abaixamento dessa tensão, ou seja, com uma evitação do desprazer ou geração do prazer (FREUD, 1996, p. 121).

Através das teorias de Freud é que compreendemos o que são essas pulsões que o ser humano traz consigo em seu inconsciente. Vivemos em um jogo entre nos manter em situações confortáveis, sem nos expormos ao perigo, e com o outro lado temos a pulsão pelo prazer. Freud (1996) explica que a repetição seria o motor fundamental da pulsão, pela qual realizamos um trabalho para retornarmos ao modo de satisfação anterior, e se a pulsão tende a repetir a um momento anterior, ao radicalizamos isso, a pulsão vai nos levar a repetir o momento anterior à própria vida, no momento que éramos um conjunto de partículas inorgânicas. Freud então denominará de pulsão de morte que em contra partida, faz parte de uma força que nos governa antes do aparecimento das tendências de ligação, que ele chama de pulsão de vida.

A pulsão de vida denominada pelo autor por Eros está ligada à manutenção da vida, como a libido, instintos sexuais, cooperação, a fome, a sede. Já com Thanatos, pulsão de morte, teríamos o desejo inconsciente da morte, pois, temos o desejo instintivo de morrer que é temperado pelo instinto de vida. Esses dois lados estão além do princípio do prazer, segundo Freud (1996), e por isso temos sempre Thanatos e Eros juntos, pois justamente quando procuramos a segurança é que estamos na direção da morte e quando nos colocamos em risco, estamos em direção à vida.

Exemplo mais claro do desprazer, da excitação exagerada dessa pulsão e do prazer que leva a descarga de energia é o fotógrafo de *selfies* em locais ou situações de risco. A situação o leva a pulsão de morte, por uma foto a pessoa mensura a vida e o prazer dela no limite da morte. Essa pulsão pelo perigo, esse frenesi por correr risco em busca do autorretrato mais arriscado, vai além da busca do exibicionismo, pois o ser humano está sempre em conflito entre pulsão de vida e pulsão de morte, Eros e Thanatos.

Encerramos parte da nossa análise com observações importantes sobre a fotografia e o que pretendemos como um dos objetivos desta pesquisa, ou seja, o estudo mais aprofundado das *selfies* expostas nos mostra que fotografia se distingue entre a representação e o acontecimento e no autorretrato há uma ambivalência entre Eros e Thanatos.

4.2 SELFIE – ROSTO – ROSTICIDADE E ROSTIFICAÇÃO

Como já afirmamos, um dos objetivos desta pesquisa é o melhor esclarecimento sobre a imagem-rostos: qualidade e potência e o que na imagem vemos e o que ela nos olha. Assim iniciaremos a análise da *selfie* da sul-coreana, Jun Ahn, fotógrafa que escolhe lugares de extremo risco para realizar seus registros.

Figura 5 - Os pés de Jun Ahn



Fonte: R7 (2016).

Selfie é uma palavra em inglês, um neologismo com origem no termo *self-portrait*, que significa autorretrato, com objetivo de ser compartilhada na internet. E quando falamos nesse tipo de fotografia somos levados a crer que a foto registrada será de um rosto em primeiro plano. Porém, autorretrato não se limita à imagem de um rosto, aquele que mostra boca, olhos e nariz. Pois, a partir do momento que registramos uma foto de uma parte de nosso corpo, por exemplo, temos uma *selfie* daquilo que enquadrados.

Na fotografia selecionada, temos os pés em primeiro plano. O autor Arlindo Machado (2015), em “A ilusão Especular: uma teoria da fotografia”, diz que toda fotografia, seja qual for sua motivação é sempre um retângulo que destaca o visível.

Eisenstein afirmou mais uma vez que a visão figurativa é sempre uma visão “em primeiro plano” (no sentido de que se fala de primeiro plano no cinema, como detalhe ampliado), por que tanto o pintor como o fotógrafo precisam sempre efetuar

uma escolha, para recortar a continuidade do mundo o campo significativo que lhes interessa. Toda visão pictórica, mesmo a mais “realista” ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extraquadro tudo aquilo que não convém ao interesse da enunciação e que, inversamente traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar (MACHADO, 2015, p. 90).

Então, quando escolhemos fazer um *self-portrait*, estamos privilegiando o que consideramos a parte mais importante do nosso quadro, realizamos um recorte do que queremos destacar e registramos aquele detalhe em primeiro plano. Deleuze (1983) complementa a ideia sobre a escolha da cena fotografada quando nos fala que existem variações de planos-rostos. Encontramos ora contorno, ora traço, rosto único, vários rostos. Ainda, “o primeiro plano conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas spatiotemporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso” (DELEUZE, 1983, p. 113). Por isso, o autor diz que o primeiro plano oferece uma leitura cuidadosa de toda a cena, e esse afeto que se dá enquanto imagem-afecção dos rostos. Os rostos trazem a significância e subjetividade que produzem rostidade seja nas faces humanas, em outras partes do corpo e até mesmo em outros objetos. “Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e todos os meios” (DELEUZE, 1996, p. 49).

A partir disso, temos que a rostidade é composta por um “sistema muro branco (tela) – buraco negro (olhos)”, ou seja, o muro branco no rosto tem o papel de envolver o significativo, as construções de linguagens que auxiliam nas construções de sentidos; e o buraco negro por sua vez faz os sentidos abranger a subjetividade.

Pesquisando sobre as fotos da sul-coreana, definimos que mesmo não encontrando faces de carne e osso na *selfie* analisada, na qual aparecem seus pés sobre um arranha-céu, detectamos que esses pés nos apresentam dois polos. Estão em primeiro plano e passam da potência à qualidade, ou seja, os dois polos do afeto. Quando algo nos afeta passamos por transformações e alterações e esses pés nos apresentam por limite o afeto simples do medo de estar nas alturas, mas ao mesmo tempo o afeto composto pelo desejo e pela vontade de estar vivo. “O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal polívoco multidimensional - quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser sobre-codificado por algo que denominaremos Rosto” (DELEUZE, 1983, p. 35). Esses pés são o rosto, pois segundo o autor, o rosto apresenta três funções e nessa *selfie* conseguimos distingui-las, pois temos um rosto que caracteriza e socializa o trabalho da fotógrafa,

comunica o desejo e a procura pelo perigo e um rosto que se relaciona com quem o vê. Deleuze (1983, p. 116) diz que “o rosto é individuante (ele distingue ou caracteriza cada um), é socializante (manifesta um papel social) e é relacional ou comunicante (assegura não só a comunicação entre duas pessoas, mas também, numa mesma pessoa, o acordo interior entre seu caráter e seu papel)”.

A imagem desses pés, essa rua, o mundo sob os pés é algo rostificado, acreditamos que, “o rosto reflexivo exprime uma qualidade pura, isto é, um "algo" comum a vários objetos de natureza diferente”. (DELEUZE, 1983, p.106). Então, há algo comum nos itens que formam esse autorretrato. Eles ultrapassam os limites da segurança da mesma forma que rostos em outras *selfies* feitas em situação de risco, e têm a mesma intensidade quanto elas. Trazendo consigo o contorno e o desejo linear entre a vida e a morte.

O afeto é impessoal, e se distingue de todo estado de coisas individuado: nem por isto deixa de ser singular, e pode entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos. O afeto é indivisível e sem partes; mas as combinações singulares que forma com outros afetos constituem por sua vez uma qualidade indivisível, que só se dividirá mudando de natureza (o "dividual"). O afeto é independente de qualquer espaço-tempo determinado; nem por isso deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio (por isto o afeto é o "novo", e novos afetos estão sempre sendo criados [...]) (DELEUZE, 1983, p. 115).

Nada no autorretrato de Jun Ahn assemelha-se a um rosto, porém os traços de rostidade estão presentes, os pés que querem simplesmente registrar sua presença sobre a cidade, correm o risco de registrar o corpo morto entre os carros. “Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade - seu buraco negro” (DELEUZE, 1996, p. 32). Ou seja, essa abstração de rostidade dos pés é produção de rostificação de todo um corpo, pois não escolhemos os rostos nessa *selfie*, trata-se de uma captura, pois a rostidade é sempre múltipla. Essas ruas, esses carros em seu fluxo normal do cotidiano das grandes cidades, operam no sentido de serem rostificação de todo o corpo, pois, segundo Deleuze (1983, p. 113), “um traço de rosticidade é um primeiro plano completo tanto quanto um rosto inteiro. É apenas outro polo do rosto, e um traço exprime tanta intensidade quanto um rosto inteiro exprime qualidade”. Esses pés sobre um mundo em movimento, ou o próprio mundo em movimento do qual os pés fazem parte, são encarados, ou seja, rostificados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho teve como proposta a análise de *selfies* de pessoas que colocaram em risco a própria vida para tentar realizá-las em situações de risco. Para compreender melhor esse fenômeno revisitamos concepções sobre imagem e fotografia e seus tradicionais pensadores que trazem fortemente a ideia de fotografia enquanto mimetismo, como Benjamin (1985) e a interpretação das imagens no sentido da sua simbologia; e Flusser (1985) que nos fez pensar no momento em que as imagens tomam um lugar importante, tanto quanto os textos na sociedade industrial, e não estão focadas somente em transmitir o real e sim perceber o valor na informação que propaga. “As imagens tradicionais imaginavam o mundo, as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (FLUSSER, 1985, p.13).

A leitura de Barthes (1984) também foi de real importância para concepção desse trabalho, para que assim entendêssemos melhor o papel da fotografia e os elementos que nela encontramos, pois o autor nos trouxe três aspectos diferentes – o do ponto de vista do objeto fotografado, do observador e do fotógrafo, juntamente com as concepções sobre *punctum* e *studium* que nos levam a refletir sobre os diferentes olhares de uma imagem. O autor nos tira da zona de conforto sobre concepções de imagens técnicas e nos apresenta a estrutura da linguagem fotográfica. O *studium* que traz o interesse humano, o visível que nos é perceptível por um saber, mas sem forma especial, e o *punctum* que faz algo saltar aos olhos, que mostra o além do ver, reconfigura toda estrutura fotográfica. É a partir de vários olhares que a fotografia é polissêmica.

Com o estudo das obras de Didi-Huberman (2013), entramos mais a fundo sobre a polissemia fotográfica. Concluimos que nas *selfies* analisadas somos nós os olhados, e elas nos apresentam várias sensações, já que destacamos nas mesmas o irresistível e o desejo do correr o risco da morte. Segundo Didi-Huberman (2013), diante da imagem devemos convocar verbos para dizer o que as imagens fazem e o que elas nos fazem (onde elas nos tocam), e não apenas adjetivos e nomes para aquilo que acreditamos dizer o que elas são. E foi estudando mais sobre a distinção entre trecho e detalhe que o autor traz em seus estudos sobre a parte que entendemos que esses autorretratos, assim como as imagens que ele cita em seus trabalhos, nos fazem refletir sobre o papel cultural que a fotografia pratica em nosso cotidiano.

Definimos também que o papel do rosto. O primeiro plano foi um dos pontos essenciais no estudo, pois a compreensão sobre os afetos que cada rosto nos traz ou trouxemos a eles colaborou para apontar o que Deleuze (1983) nos diz sobre rosticidade e rostificação, partindo do princípio que nas *selfies*, apresentando ou não rostos concretos conseguimos apontar essas características de contorno e expressão.

Ao fim desse trabalho percebemos os estudos sobre imagens trazem novas perspectivas sobre as teorias das imagens contemporâneas, uma vez que a fotografia tomou outro sentido, não é somente de contemplação e sim de circulação. Fazermos uma *selfie* não é fazermos “a” foto, é clicar várias vezes e fazê-la deslocar-se, pois elas na maioria das vezes são postadas em redes sociais, ou seja, circulam muito mais que na sua antiga forma de quando eram reveladas/impressas, e ao mesmo tempo desaparecem rapidamente da nossa visão, tornando-se objetos de fluxo e não de memória. Os autorretratos na contemporaneidade já não podem ser remetidos ao referente do “ça a été” (“isso foi”) e sim no “estou aqui”.

Mesmo elencando todos os novos itens que essa pesquisa nos fez conhecer sobre imagens, afirmamos que as fotografias, sejam elas por quais motivos, trazem memória, experiências e nos fazem tomar posição sobre nossas imagens e as imagens dos outros, uma vez que são campos de desejo e que nos fazem questionamentos sobre o homem e seu papel no mundo. As análises desses autorretratos dos quais muitos resultam em morte, nos fazem reconfigurar a fotografia, novos conceitos de cultura, estética e pulsões do mundo envolvidas pelo avanço da tecnologia.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1985.

DELEUZE, Gilles. “A imagem-afecção”. In: _____. **Cinema – a imagem movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1983.

_____; GUATARRI, Felix. “Ano Zero – Rosticidade”. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Vol.3.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Questão de detalhe, questão de trecho”. In: _____. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **O rosto e a terra** – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Porto Alegre: Porto Alegre, v.9, n 16. p 91-82, maio. 1998.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas S.A, 2002.

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

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão Especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

PLATÃO. **A República**, Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002. Tradução de Enrico Corvisieri.

RAUEN, Fábio. **Roteiros de pesquisa**. Rio do Sul, SC: Nova Era, 2006.

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