



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
CÍNTIA VIVIANE FERNANDE DE ABREU

**ESTÉTICA E NARRATIVA DA *SELFIE* DE RISCO: SOBRE A IMAGEM SENSUAL
DO ROSTO ENTRE A VIDA E A MORTE**

Tubarão
2020



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
CÍNTIA VIVIANE FERNANDE DE ABREU

**ESTÉTICA E NARRATIVA DA *SELFIE* DE RISCO: SOBRE A IMAGEM SENSUAL
DO ROSTO ENTRE A VIDA E A MORTE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa
Catarina como requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)

Tubarão

2020

A14 Abreu, Cíntia Viviane Fernande de, 1985 -
Estética e narrativa da selfie de risco : sobre a imagem sensual
do rosto entre a vida e a morte / Cíntia Viviane Fernande de Abreu.
– 2020.

76 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas

1. Estética. 2. Fotografia. 3. Selfies (Fotografia). 4. Morte. I.
Vargas, Alexandre Linck. IV. Universidade do Sul de Santa
Catarina. VI. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

Ficha catalográfica elaborada por Carolini da Rocha CRB 14/1215

CÍNTIA VIVIANE FERNANDE DE ABREU

**"ESTÉTICA E NARRATIVA DA SELFIE DE RISCO: SOBRE A IMAGEM SENSUAL DO ROSTO
ENTRE A VIDA E A MORTE"**

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 21 de setembro de 2020.



Professor e orientador Alexandre Linck Vargas, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professora Greice Schneider, Doutora.
Universidade Federal de Sergipe

presente por videoconferência

Professora Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico ao meu filho Valentin que me ensinou o
significado de amar e não pedir nada em troca.
Que eu consiga passar a ele o quão importante
é a cultura e a educação na vida de uma pessoa.
“Baby, tanto a aprender
Meu colo alimenta você e a mim
Deixa eu mimar você, adorar você
Agora, só agora
Porque um dia eu sei
Vou ter que deixa-lo ir”. (Pitty)

AGRADECIMENTOS

Esta etapa acadêmica teve início no ano de 2010. Foi interrompida, mas nunca esquecida. E quem está comigo desde então continua dando-me apoio incondicional. Por isso, agradeço ao meu parceiro de vida, Eduardo que desde aquele ano sempre afirmou categoricamente que eu conseguiria voltar aos estudos neste programa. O companheirismo e amor foram essenciais para que o objetivo fosse alcançado.

Agradeço ao meu filho Valentin. Ele que desde 2010, ainda no meu ventre é o meu companheiro nas aulas. Gratidão ao menino mais iluminado que alguém poderia trazer à vida.

O ano de 2018 chegou e depois de tantas tentativas e persistência dei continuidade ao meu sonho. Também entendi que tudo tem sua hora, tem seu tempo. Em 2010 eu não tinha como orientador o professor Alexandre Linck. Foram muitos os choros depois das orientações. Ele nunca poupou críticas, sempre deixou claro que acreditava na minha capacidade, por isso cobrou e ensinou muito. Tivemos também muitas comemorações, pois ele vibrou por cada passo meu.

Gratidão ao meu pai e sua companheira Karla. À minha mãe Marcia e seu companheiro Marco Antônio. À minha mãe Cleusa e aos meus cinco irmãos. É inexplicável o sentimento que transmitem pelo brilho dos olhos quando falam com orgulho da primeira professora Mestra da família.

Aos amigos que sempre torceram por mim. Seria injusto nomeá-los e correr o risco de esquecer de alguém.

Gratidão às meninas da secretaria do PPGCL, Kellen Oliveira e Patrícia Amorim. Não são simples profissionais exercendo seu trabalho, são mulheres maravilhosas.

Aos professores e ao coordenador do programa, o professor Fábio José Rauen.

À Universidade do Sul de Santa Catarina. E ao apoio financeiro do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior – PROSUC.

“Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas [...]" (Didi-Huberman, 2017).

RESUMO

Esta pesquisa visa analisar *selfies* que colocaram em risco a vida das pessoas que tentaram realizá-las, mais especificamente, as feitas em locais e situações de risco e/ou viralizadas por uma narrativa do risco; refletindo sobre o autorretrato na contemporaneidade e seu vínculo com o perigo. Concebendo que a *selfie* de risco, enquanto imagem, rostifica o limiar entre a vida e a morte, faz-se necessário o estudo aprofundado da fotografia para além da noção tradicional de representação. Para tanto, nos fundamentamos em pensadores como Roland Barthes; Walter Benjamin; Georges Didi-Huberman; Giorgio Agamben; Michel Foucault ; Gilles Deleuze e Feliz Guatarri; Marie-José Mondzain ; Susan Sontag; George Bataille; Emanuel Levinas; Byung-Chul Han e Jacques Aumont. Assumindo que a metodologia da pesquisa é qualitativa e a análise é estética, analisamos cinco *selfies*. Os resultados apontam uma visão de 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*. Morte.

ABSTRACT

This research aims to analyze selfies that put the lives of people who tried to take them at risk, more specifically, those made in risky places and situations and / or viralized by a risk narrative; reflecting on self-portrait in contemporary times and its link with danger. Conceiving that the risky selfie, as an image, blurs the threshold between life and death, it is necessary to study photography in depth beyond the traditional notion of representation. For this, we rely on thinkers like Roland Barthes; Walter Benjamin; Georges Didi-Huberman; Giorgio Agamben; Michel Foucault; Gilles Deleuze and Feliz Guatarri; Marie-José Mondzain; Susan Sontag; George Bataille; Emanuel Levinas; Byung-Chul Han and Jacques Aumont. Assuming that the research methodology is qualitative and the analysis is aesthetic, we analyzed five selfies. The results point to a view that selfies and studies on images bring new perspectives on the theories of contemporary images, with new concepts of culture, aesthetics and drives in the world involved by the advancement of technology.

Keywords: Photography. Selfie. Death.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<u>Figura 1 - Campanha de conscientização para selfies</u>	13
<u>Figura 2 - Casal registrando seu passeio no lixo tóxico.....</u>	14
<u>Figura 3 - Sansão e Dalila – 1610.....</u>	21
<u>Figura 4 - Las Meninas, 1656.....</u>	22
<u>Figura 5 - Autorretrato de Velázquez inserido no quadro As Meninas</u>	24
<u>Figura 6 - Andy Warhol, autorretrato</u>	27
<u>Figura 7 - Cardinal Taking Tea</u>	30
<u>Figura 8 - “Autorretrato afogado” de Hippolyte Bayard</u>	37
<u>Figura 9 - Os pés de Jun Ahn</u>	41
<u>Figura 10 - Selfie na trilha com animal selvagem</u>	48
<u>Figura 11 - Selfie saltando da cachoeira</u>	54
<u>Figura 12 - Selfie minutos antes da morte.....</u>	57
<u>Figura 13 - Uma das selfies mais perigosas do mundo.....</u>	59
<u>Figura 14 - Selfie em um arranha-céu de Hong Kong</u>	64
<u>Figura 15 - Pirâmide Visual</u>	65

SUMÁRIO

<u>1</u>	<u>INTRODUÇÃO</u>	10
<u>2</u>	<u>IMAGENS PROGRAMADAS</u>	16
<u>2.1</u>	<u>ALÉM DA REPRESENTAÇÃO</u>	16
<u>2.2</u>	<u>A POLISSEMIA NAS IMAGENS</u>	18
<u>2.3</u>	<u>RETRATOS</u>	19
<u>2.4</u>	<u>DISPOSITIVO</u>	28
<u>2.5</u>	<u>IMAGENS TÉCNICAS</u>	32
<u>2.6</u>	<u>SELFIE</u>	34
<u>3</u>	<u>O QUE É O ROSTO?</u>	39
<u>4</u>	<u>EROS X THANATOS E O EROTISMO DA SELFIE DE RISCO</u>	46
<u>5</u>	<u>SELFIE DE RISCO - INTERDIÇÕES E TRANSGRESSÕES</u>	53
<u>6</u>	<u>A SELFIE DE RISCO E O ATO PORNOGRÁFICO</u>	59
<u>7</u>	<u>PONDERAÇÕES</u>	70
	<u>REFERÊNCIAS</u>	74

1 INTRODUÇÃO

Sempre tentamos 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. Até o advento da fotografia digital as famílias tinham álbuns fotográficos guardados como verdadeiras relíquias.

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).

É nesta época que “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. A arte retratista viveu anos de glória, e retratos eram realizados sob encomenda.

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 fácil acesso e cada vez mais imaterial.

As fotografias retratistas as quais estamos aqui dissertando, entretanto, possuem diferenças em relação aos nossos autorretratos contemporâneos. Os quais têm o rosto como centro das atenções e se inserem em outro regime da imagem. Desde o surgimento das imagens técnicas, com a reprodução em massa já não temos mais a contemplação das obras de artes, de forma aurática e mágica, ou seja, a sua existência única, marcada pelo culto. Benjamin (1985) afirma que com a reprodução, as obras deixaram de ser exclusivas, dando-se mais valor à sua exposição, se expandindo assombrosamente.

Na contemporaneidade evidencia-se ainda mais esse engrandecimento da exposição através do autorretrato, o qual foi nomeado *selfie*, que é uma palavra em inglês, um neologismo com origem no termo *self-portrait*, e que clama por exposição em mídias sociais. 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. Também pode ser uma viralização de fotografias, registradas em diferentes lugares e momentos. Esse excesso de postagens denuncia o quanto sentimos a necessidade de registrar nas redes sociais que estamos bem, que estamos em um lugar bonito, agradável, viajando e felizes, ou mesmo que estamos “heroicamente” lutando contra algum desafio ou tentando sobreviver.

Salientamos que segundo o Portal EBC¹ “Viral é um termo que surgiu junto com o crescimento do número de usuários de blogs e redes sociais na internet. A palavra é utilizada para designar os conteúdos que acabam sendo divulgados por muitas pessoas e ganham repercussão (muitas vezes inesperada) na web”. Em vista disso, e com o objetivo de compreender melhor este fenômeno, temos como objeto de pesquisa as *selfies*, mais especificamente, as feitas em locais e situações de risco² e/ou viralizadas por uma narrativa do risco.

O projeto dessa dissertação nasceu ainda em forma de trabalho de conclusão de curso em licenciatura em Letras, com a prerrogativa de ser jornalista e fotógrafa, com ânsia de ampliar ainda mais conhecimentos sobre fotografia e imagem. Visto que se percebeu uma lacuna sobre o assunto, pois muitos são os trabalhos acadêmicos que trazem a *selfie* como foco, porém, não foi identificado algum que tenha como escopo o autorretrato dentro da estética e narrativa envolvendo o rosto, vida e morte. Por isso, o trabalho tem caráter exploratório. Ademais salienta-se que a dificuldade maior foi a de encontrar fontes que não fossem somente reportagens que trouxessem toda uma narrativa sobre o momento das fotografias, para que não houvesse influência nas análises.

Como já citamos, o número crescente de tentativas de *selfies* perigosas é alarmante, e segundo a reportagem realizada pelo Jornal BBC Brasil³, o ciclo vicioso se tornou caso de estudo. Conforme a reportagem, 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

¹ Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/tecnologia/2012/11/o-que-e-viral>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

² Esta dissertação, Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior – PROSUC, integra linha de pesquisa “Linguagem e Cultura” do Grupo de Pesquisa Estudos em Artes (GRUAS) do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. As pesquisas desenvolvidas nesta linha atuam numa intersecção entre os campos da literatura, artes (visuais, cênicas, musicais), fotografia, cinema, moda, antropologia e comunicação.

³ Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151006_mortes_selfies_rm>. Acesso em: 26 abr. 2017.

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.

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 não identificado pela matéria 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 2016⁴. As mortes por *selfies* colocando a vida em risco superou o número de óbitos por ataques de tubarões.

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.

⁴ Disponível em: < <http://www.bbc.com/portuguese/geral-38021924>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

Figura 1 - Campanha de conscientização para selfies



Fonte: BBC (2015).

O mais recente caso da busca por *selfies* inusitadas é o relatado pelo jornal *El País* com a notícia - O caso dos ‘*instagramers*’ que confundiram um lixão tóxico com um lago paradisíaco. Segundo a reportagem, vários turistas postaram suas *selfies* com unicórnios infláveis, beijando-se, e apelidando de “Maldivas siberianas”. Porém, o lago nada mais é que uma barragem que serve como depósito de dejetos tóxicos de uma termoeletrica localizada na cidade de Novosibirsk, na Rússia. “Este paraíso pronto para a fotografia e a hashtag é, na verdade, um lixão de óxidos metálicos nocivos para a pele ao mero contato. Suas águas são azul-turquesa por causa de uma reação química”⁵ (El País, 12 de julho de 2019) – assim explica a matéria.

⁵ Disponível em: < <https://brasil.elpais.com>>. Acesso em: 12 jul.2019.

Figura 2 - Casal registrando seu passeio no lixo tóxico



Fonte: El País (2019).

Pensamos então, a *selfie* de risco como algo viral, pois mesmo sendo perigosa, primeiramente a quem a faz, torna-se convidativa, ou seja, sabemos do perigo, mas vamos lá e também desejamos fazer o registro. Como as pesquisas mostram, clicar momentos assim é uma febre mundial.

O motivo pelo qual escolhemos nos aprofundar neste tema é que conforme veremos no decorrer deste estudo, a *selfie* de risco guarda consigo uma dubiedade irresolvível, algo que parece próprio da imagem, mas que na *selfie* é violentamente exposta. Pois, coloca-se como problema: como que a *selfie* de risco dá rosto sensível à ambivalência da vida e da morte? Assim, nosso principal objetivo é investigar a *selfie* de risco enquanto fenômeno estético e narrativo considerando o duplo aspecto sensual da imagem-rostos. Mais especificamente, sua qualidade e sua potência, aquilo que vemos e aquilo que nos olha e nos afeta, a vida e a morte na imagem.

Para dar conta do nosso objetivo este estudo se qualifica como qualitativo de caráter exploratório. Entendemos como pesquisas qualitativas as 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 (2002), 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 e análise de exemplos que levam a melhor compreensão.

As narrativas de *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, por sua vez, será estética, isto é, considerará o sensível da fotografia *selfie* no entrelugar da relação sujeito e objeto.

Para tanto, foram selecionados cinco autorretratos de risco para essa análise que atendessem aos seguintes critérios: a) que preferencialmente não trouxessem os mesmos tipos de enquadramento; b) que segundo informações das fontes as quais foram veiculadas, realizaram o registro da fotografia por diferentes motivos; c) que ao menos uma delas realmente tivesse como resultado, em sua tentativa, a morte, em consonância com o problema da pesquisa.

Dado nossos objetivos, mobilizamos neste estudo diferentes autores que fundamentam nossas análises. No capítulo dois discorre-se sobre imagem além da representação com Georges Didi-Huberman (2013) conceituando detalhe e trecho das imagens; Roland Barthes com *studium e punctum*. Ainda no mesmo capítulo o conceito de dispositivo da imagem com Giorgio Agamben (2009) e Michel Foucault (1999) são apresentados.

O terceiro capítulo traz a concepção de rosto das imagens através de Gilles Deleuze e Feliz Guatarri com rosticidade; Emanuel Lenivas (1980) com o Outro como rosto. Já no capítulo quatro tem-se a dualidade freudiana que nos traz Eros e Thanatos, conceitos importantes para o desenvolvimento deste trabalho. Georges Bataille (2017) com o erotismo e Marie-José Mondzain (2009) com o papel contemporâneo da imagem. Susan Sontag (2004) com a estética e a arte pictórica é apresentada na quinta parte juntamente com as interdições e transgressões de Bataille (2017). O sexto capítulo da início ao encerramento da pesquisa com Byung-Chul Han (2017) que traz o estudo da sociedade da transparência, o qual nos trouxe o pornográfico das imagens. Aponta-se que a narrativa está presente em todos os capítulos e análises das fotografias.

2 IMAGENS PROGRAMADAS

A humanidade sempre teve uma relação de fascínio com as imagens. Primeiramente com as tradicionais através do desenho e da pintura, posteriormente com a invenção de Louis Jacques Mandé Daguerre, que conseguia por meio de um sistema de caixa preta congelar imagens, e nos apresentou a fotografia. Destarte, temos a imagem técnica que por muitos foi considerada uma ameaça à pintura, pois, para a tradição platônica as imagens são representações visuais, cópias degeneradas, que falseiam o real, como por exemplo, uma pintura, o quadro de um artista, sua imagem no espelho, algo que reflita luz e sendo uma imagem técnica poderia vir a ter mais poder, conduzindo ainda mais o observador ao erro.

Essa visão herdeira das desconfianças morais do platonismo, que desconsidera toda a complexidade da imagem, acaba por reduzi-la especificamente à reprodução, pela cópia, pela mimesis - imitação. Platão, em *A República* (2002, 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”. Conquanto, através das contribuições de outros teóricos como Jacques Aumont, Roland Barthes, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman em seus escritos *“A imagem”* (1993), *“A Câmara Clara”* (1984), *“Pequena história da fotografia”* (1985) e *“Questão de detalhe, questão de trecho”* (2013), respectivamente, apresentam outros modos de pensar a fotografia, contrapondo-se, portanto, à ideia de imitação – representação, que mesmo não sendo nosso principal foco nesta pesquisa, contribui para com a mesma, pois as *selfies* que serão selecionadas para análise também trazem outros pormenores que vão além da fotografia como representação, tais como rosticidade, pulsões, interdições, transgressões, erotismo e a *selfie* como ato pornográfico, conforme veremos mais adiante.

2.1 ALÉM DA REPRESENTAÇÃO

Na obra de Roland Barthes - *“A Câmara Clara”* temos 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, 1984, p. 16). Somos apresentados então a dois novos pontos na constituição da fotografia: o *studium* e o *punctum*, que formam uma dualidade que norteia o interesse pela foto. O *studium* está ligado ao saber da fotografia, é o aspecto técnico da imagem, o 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, 1984, 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, 1984, p. 67).

Com relação ao *punctum*, é possível dizer que este produz um afeto em quem está diante da imagem. É algo pontencialmente 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, 1984, 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 uma pessoa que caiu de um penhasco tentando tirar uma *selfie*, 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, neste caso, descrever exaustivamente a respeito de tudo o que ela nos afeta. Afinal, muitos podem ser os efeitos de sentido, e não há como atingir uma completude.

2.2 A POLISSEMIA NAS IMAGENS

Georges Didi-Huberman (2013), 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 (2013, 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, 2013, 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, 2013, 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 sobre as formas que compõem a imagem (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 (1984, 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. 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 (2008), 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, 2008, p. 29). Entende-se que para as 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 – tornamo-nos objeto diante da imagem.

Estamos expostos às imagens. Por exemplo, quando estamos perante a “Pietà”, de Michelangelo (1499), há como dizer 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 maquiagem 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 relevância de levantarmos reflexões sobre os autorretratos realizados em circunstâncias perigosas. Como foi exposto na introdução, assim como a morte, essas imagens levam cientistas buscarem formas de combater essa obsessão em tirar fotos em lugares de risco de vida, estariam 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.

2.3 RETRATOS

Este trabalho tem o intuito falar sobre autorretratos, mais precisamente a *selfie*, a qual podemos destacar como umas das últimas categorias da modernidade quando o assunto é o retrato. Porém, cabe aqui lembrar de que o retrato sempre esteve presente e tem uma posição importante na história da humanidade.

Ernst Hans Gombrich (2000) diz que desde os tempos egípcios, através das esculturas, o retrato existiu. Era essencial que as tumbas dos nobres trouxessem as múmias e sua imagem. “Alguns desses primeiros retratos da era das pirâmides, a quarta dinastia do

“Antigo Império”, estão entre as mais belas obras da arte egípcia” (2000, p.25). Entretanto, esses retratos ainda não exerciam o papel de exibição, o qual já trouxemos nessa pesquisa quando Benjamin (1985) expõe sobre valor de culto e valor de exposição. Compreende-se que a cópia das obras de arte sempre existiu, pois nada que o homem produziu era impossível de reprodução, porém, conforme o autor, com a reprodutibilidade técnica e a produção em série a humanidade perdeu a autenticidade e a aura dessas obras, a qual tem como referente o aqui e o agora, uma presença única. Portanto, ao reproduzirmos algo que chega a todos os tipos de espectadores, estamos violando o autêntico de uma obra.

Em vez de um servo ser oferecido ao sacrifício, como era de costume na IV monarquia após a morte de seu soberano, as esculturas serviam como oferta para a própria alma do egípcio. Destaca-se então que foi um momento em que a aura e a autenticidade eram presentes. O interesse era na presença única da imagem do falecido, para uma adoração e sem intenção de exibição ou reprodução em massa daquela obra. Pois, valor de exposição ainda não fazia parte dessa sociedade.

Destarte, foi na Renascença que o ser humano tomou seu lugar central na história. O ser individual juntamente com o enaltecimento da racionalidade, da ciência e da natureza, o chamado humanismo, fizeram uma nova etapa da história da arte. E para compreender melhor o fenômeno da *selfite* é preciso falar do autorretrato na perspectiva artística com as pinturas em tela e chegar aos autorretratos fotográficos. Foi nesse período em que o retrato ganhou grande destaque através de pintores, como Giotto di Bondone, Peter Paul Rubens e Diego Rodriguez da Silva y Velásquez.

Além da Renascença italiana, a história das artes também contou com a Escola Flamenga, chamada o Renascimento do Norte, pois teve origem ao norte da Europa, na região dos Flandres. Os pintores flamengos eram dotados de uma técnica realista, e também foi através deles que a pintura a óleo se tornou popular. Segundo Alpers (1997), os artistas holandeses destacaram-se por dar ênfase nas suas pinturas em questões locais. Ainda segundo a autora, a arte holandesa diferenciava-se da arte italiana pela riqueza de detalhes e preocupação com a distância e tamanho na representação. Foram eles os grandes artistas que retrataram mapas minuciosamente. Esta arte auxiliou nos estudos sobre flora, fauna e outros tantos detalhes de países desconhecidos até então.

Figura 3 - Sansão e Dalila – 1610



Fonte: National Gallery, London.

A arte renascentista italiana foi mais científica e racional. Segundo Gombrich (2000) eles pintavam com uma perspectiva matematicamente calculada. O pintor Giotto di Bondone ganhou destaque através de suas obras que retratavam personagens bíblicos, por exemplo.

Na obra “Sansão e Dalila – 1610” de Peter Paul Rubens, o qual foi um grande pintor flamengo, observa-se a sua importância no gênero, pois Gombrich (2000) salienta que o pintor foi muito requisitado para retratar grandes reis e rainhas daquele século. E o que impressionava era o domínio com os pinceis, “o maior segredo da arte de Rubens: sua mágica habilidade para tornar viva, intensa jubilosamente viva, qualquer coisa” (GOMBRICH, 2000, p. 277). Diante disso, destaca-se na obra uma vivacidade de cores e detalhes. O corpo de Sansão, por exemplo, é reproduzido com uma riqueza de detalhes. Porém, o que mais se destaca na pintura é o detalhe da luz que clareia o rosto de um dos cinco soldados que parecem à porta entreaberta; assim como a claridade da vela que é usada para deixar o ambiente mais claro enquanto o cabelo do personagem é cortado. Percebe-se ainda que a técnica de pintura flamenga não deixava escapar detalhes, uma vez que até o formato dos seios de Dalila mostra suas deformações naturais, pois por estarem amostra e divididos entre pedaços de seu vestido, temos a impressão de estarem

apertados, visto que próximo ao seu braço direito há uma sobra de pele e a parte inferior da mama tem pequenas marcas do vestido que está sob ele.

Todas essas características que Rubens trouxe à história das artes complementou a técnica de outro grande pintor, Diego Rodriguez da Silva y Velázquez (1599-1660) que em Madri tinha a tarefa de pintar as imagens de reis e membros da família real. Através de Rubens e do Renascimento italiano o artista aprimorou ainda mais suas obras.

Figura 4 - Las Meninas, 1656



Fonte: Culturagenial (2019).

Michel Foucault (1999) esmiuçou a obra “Las Meninas” (1656) de Velázquez, e deu ênfase aos diferentes olhares compostos na obra e a inversão de papéis de modelos e espectadores. Conforme o autor, o espectador é visto pelo modelo do quadro, enquanto o pintor que é representado no quadro, observa seus modelos.

[...] Distanciando-se um pouco, o pintor colocou-se ao lado da obra na qual trabalha. Isso quer dizer que para o espectador que no momento olha, ele está à direita de seu

quadro, o qual ocupa toda extremidade esquerda. A esse mesmo espectador o quadro volta as costas: dele só se pode perceber o reverso, com a imensa armação que o sustenta. O pintor em contrapartida, é perfeitamente visível em toda a sua estatura; de todo modo, ele não está encoberto pela alta tela que, talvez, irá absorvê-lo logo em seguida, quando, dando um passo em sua direção, se entregará novamente a seu trabalho; sem dúvida, nesse mesmo instante, ele acaba de aparecer aos olhos do espectador, surgindo dessa espécie de grande gaiola virtual que a superfície que ele está pintando projeta para trás (FOUCAULT, 1999, p. 19).

Segundo o autor, o espectador toma lugar do assunto do quadro quando o pintor lança seu olhar a quem o observa. E ainda diz que quem está de fora da obra, está em excesso, sobra e ao mesmo tempo é tema tanto quanto o rei Filipe IV da Espanha e sua esposa, dona Mariana de Áustria que são vistos em outro enquadramento. “E, na extremidade esquerda do quadro, a grande tela virada exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares” (FOUCAULT, 1999, p.20). Ou seja, há uma fusão de papéis nessa obra de arte, na qual o espectador não tem a certeza se somente vê ou se também é visto.

O filósofo faz apontamentos sobre a luz da imagem quando descreve sobre a iluminação que vem da janela, a qual sua estrutura nem aparece na obra, mas é tão fascinante que envolve a quem a observa. Faz com que todos se sobressaiam, até mesmo a moldura da tela que o espectador não tem uma visão total. Essa janela que não é vista, mas exerce um papel fundamental é “janela aberta para o mundo”, a qual Jacques Aumont (1993) pronuncia ao explicar sobre a realidade de campo. “[...] a acreditar que esse espaço, como espaço visível real, não pára nas bordas do quadro, mas se prolonga indefinitivamente além dessas bordas, sob a forma de fora-de-campo” (AUMONT, 1993, p. 221). Então, essa perspectiva é o que o autor denomina como campo, que é o resultado do enquadramento. Foucault (1999, p.22) ainda enfatiza, “esta janela encantada, parcial, apenas indicada, libera uma luz inteira e mista que serve de lugar-comum à representação”. Assim dizendo, observarmos que o que Velásquez produziu em seu quadro é também um dispositivo da imagem, o qual dissertaremos subsequente a este capítulo, pois torna tudo no quadro inteiramente visível.

A representação como espelho está presente no estudo de Foucault (1999). O autor menciona que o objeto não exerce o papel de repetidor de imagens. Nele algo original é visto, e é como se fosse mais um quadro compondo aquela parede. Porém, o casal que não é percebido em primeira instância pelo espectador, está ali emoldurado no espelho. Conforme o filósofo, o espelho atravessa todo o campo visível para trazer mais uma representação e um enquadramento individual existente ali. Aqui relacionamos a obra de Velásquez com os efeitos de representação na imagem denominados *efeito de realidade*, algo que está interligado com a reação psíquica

do espectador ao ver uma imagem, e com o conjunto de indicadores presentes nela. “Trata-se no fundo de uma variante, recentrada no espectador, da ideia de que existe um catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imitá-la, a percepção natural” (AUMONT, 1993, p. 111). Por consequência, temos o *efeito do real*, “o espectador acredita não que o que vê é o real propriamente, mas, que o que vê existiu, ou pôde existir, no real” (AUMONT, 1993, p. 111). Ou seja, o espectador diante de algo com efeito de realidade, depreende o julgamento de existência do que observa e confere um referente no real.

Com a presença de tantos personagens a obra lembra uma cena cinematográfica, a qual cada um exerce o seu papel na fotografia. O que podemos afirmar é que enquanto os personagens, foco do trabalho do pintor aparecem no reflexo do espelho, o próprio artista tem seu autorretrato na obra, pois se segmentarmos a imagem por closes, Velásquez, entre próprios traços de realismo e efeitos de luz, é uma peça individual na pintura.

Figura 4 - Autorretrato de Velázquez inserido no quadro As Meninas



Fonte: Culturagenial (2019).

Ernst Rebel (2009) em sua obra “Auto-retratos”, ressalta que:

Os auto-retratos são testemunhos em que o ego do artista como o seu modelo e motivo se relaciona simultaneamente com outras pessoas. Os artistas representam-se a si próprios como querem ser vistos pelos outros, mas também porque querem distinguir-se deles (REBEL, 2009, p.6).

Ou seja, o pintor, assim como os fotógrafos da contemporaneidade que utilizam da *selfie* para exibição, também se fez presente em sua própria obra. O artista tem seus olhos fixos ao espectador. Quem ele retrata é a majestade e sua esposa, mas também “ele serve o quadro, e domina-o ao mesmo tempo. Faz de si próprio o mestre de cerimônias das aparições visíveis e invisíveis” (REBEL, 2009, p. 48). Logo, os autorretratos antes mesmo do advento da fotografia já faziam história.

Ainda segundo o autor, os primeiros autorretratos e até mesmo os atuais nos auxiliam a compreender o que chamamos de imagem. Desta forma, o espelho foi um grande aliado nessa época. Pois quem registrava uma autoimagem sempre o utilizou, visto que foi instrumento de introspecção. Rebel (2009) afirma que o espelho é um objeto social do aqui e agora.

Muitos outros artistas como Vicent van Gogh, Pablo Picasso, Frida Kahlo, entre outros, fizeram do seu rosto conhecidas obras de arte. Cada um com determinadas intenções, as quais como observadores podemos apontar o nosso olhar, mas nunca saberemos exatamente quais foram os intentos dos artistas. Não é nossa intenção nos aprofundarmos nesta questão em relação à pintura, mas é de essencial importância essa correlação. Uma vez que com a modernidade as máquinas fotográficas também tomaram conta da busca pela representação com grandes semelhanças. “A fotografia é o novo espelho da arte e dos artistas, um espelho que assume uma existência mecânica independente. A documentação acompanha agora a ficção em termos iguais” (REBEL, 1993, p. 22). Como já se viu, a imagem não exerce o papel única e exclusivamente de representação; pode sim, trazer um aspecto da realidade, mas também pode ultrapassar a noção de representação pelo fato de estar envolta em outros sentidos, como a sua produção e o papel do espectador. Uma imagem é única e passível de imitação e cópia como produto, mas não como representação do real.

No século XX os autorretratos mantiveram sua força e presença, houve o tempo de ganharem um reforço com a estetização do consumo. Conforme Rebel (2009), os artistas além de pintores exerciam o papel de impressores e fotógrafos. Então a *pop art* foi apresentada ao mundo. O movimento foi uma crítica à sociedade de consumo e atuava com quadrinhos, ilustrações e a publicidade.

Edward Lucie-Smith (1966) enfatiza que não havia um estilo determinado a seguir, cada artista tinha sua própria técnica. Muito diferente da linguagem estilística que os renascentistas possuíram, por exemplo. Os pintores pop refletiam em sua arte a modernidade, o excesso das grandes metrópoles.

A cultura “pop” envolve uma mudança nas atitudes para com o objeto. Os objetos deixaram de ser únicos. Sabemos que a maioria das coisas que usamos são feitas aos milhares idênticas, sendo impossível distinguir cada uma delas das restantes. Tendemos a valorizar as coisas não por si mesmas, mas em função dos serviços que desempenham (LUCIE-SMITH, 1966, p.166).

Ou seja, mais uma vez a aura e a autenticidade de Benjamin (1985) ficam à margem das artes. Lucie-Smith (1966) destaca ainda que uma obra pop é descartável, surgindo instantaneamente, deixando sua marca sem que precisemos olhá-la a todo momento. O principal intuito dos artistas pops foi mostrar que arte e vida são amalgamas, ou seja, ela é a sociedade, é a arte e vida indistinta, pós-autônômica.

Andy Warhol conglomerou a produção mecânica da imagem com o trabalho manual e com sua autoimagem criou uma peça com cerca de 14 variações de cor, com quatro processos serigráficos, o qual apresenta sempre o mesmo princípio.

Quatro *stecils* coloridos são impressos sobrepostos de modo a que a fotografia original cria uma pintura total com padrões polarizados graduais de várias cores. [...] Isto origina a típica marca de Warhol, que procura atingir um grande efeito com o seu formato tipo pintura de grandes dimensões (REBEL, 2009, p. 82).

Isto posto, salienta-se que esse tipo de retrato nos traz reflexões sobre, por exemplo, o nosso olhar e o olhar da imagem investida a nós. Segundo Hal Foster (2014) a arte pop pode alastrar-se entre o que é referência, ou seja, toda imagem e signos ligados aos referentes e às coisas reais e experiências; e o simulacro, a qual as imagens são cópias de outras imagens. Ou seja, realidade e simulacro podem estar presentes na *art pop*.

Essa característica ocorreu nas obras de Warhol, o qual trabalha o tempo inteiro com a repetição. Foster (2014) elucida que o artista ao produzir sua arte não somente reproduz algo, ele também pode produzir, pois ao registrar momentos de tragédia ou estampar repetidas vezes a face da artistas mortos, como por exemplo Marilyn Monroe pós suicídio, ele está trabalhando com a representação, e ao mesmo tempo produzindo referenciais sobre a banalização da violência e da morte nos tempos modernos. Porém, tudo isso tem a ver com a relação que o espectador desenvolve com a imagem. Segundo Foster (2014) o *punctum* das

imagens pop não são os detalhes delas como Barthes (1984) descreveu, e sim o excesso da mesma imagem.

Essa confusão sobre o local da ruptura, touché, ou punctum, é uma confusão entre sujeito e mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser que essa mesma confusão seja o traumático. (“Onde está sua ruptura?”, pergunta Warhol em uma pintura de 1960, baseada em uma propaganda de jornal, com uma série de flechas voltadas para o buraco entre os seios de uma mulher) (FOSTER, 2014, p. 167).

Compreendemos que, para o autor, o que torna marcante, ou seja, a ferida da imagem não é a imagem em si. A mosca na sopa, o insuportável é a repetição dessas imagens. O que denomina de “pipocar” repetitivo da imagem. Assim é com as *selfies* de risco de morte, a repetição do ato de correr o risco de morte mesmo sabendo da gravidade, o excesso dessas imagens, esse pipocar é o que também designamos com *punctum*.

Figura 5 - Andy Warhol, autorretrato



Fonte: www.simonegalib.com.br (2019).

Outro ponto que destacamos é a importância de Warhol na história da arte, pois “já existia um elo natural entre o artista e o espectador [...]. Ele sabia as mesmas coisas que seu público sabia e se comovia com as mesmas coisas que comoviam o público” (ARTHUR DANTO, 2012, p. 14). Com a arte pop ele tornou a arte mais próxima de todos, pois retratava coisas muito comuns na sociedade, porém, mostrou que a sociedade se transformou consumista,

e qualquer objeto pode se mercadoria. E mudou a concepção sobre em que lugar podemos encontrar a arte, pois algo se torna arte não pela sua originalidade e sim pelo significado que traz consigo.

Warhol assim como Velázquez, também quis deixar sua marca de artista na sociedade. “O artista olha para nós com uma tranquilidade distante, tão *cool* quanto o jogo de cores do todo” (REBEL, 2009, p. 82). Desta forma o artista também incluiu a impessoalidade que a era do capitalismo e do consumo nos trouxe, pois, esse fato também nos auxilia compreender a atualidade que lida com a enxurrada de *selfies* as quais consumimos todos os dias.

Sendo assim, nossas próximas linhas serão sobre os dispositivos das imagens na arte retratista, as imagens técnicas e também o espectador desses retratos.

2.4 DISPOSITIVO

As imagens presentes no mundo não merecem somente o título de representação de algo, uma vez que elas apresentam inúmeras potencialidades. Gilles Deleuze (1983) é um dos filósofos que nos apresenta diferentes efeitos que uma mesma imagem pode gerar, dependendo de seu espectador. Nesse instante não estamos aqui nos dirigido somente às fotografias, mas elas também exercem sua potência aos sentidos.

Segundo Aumont (1993), as imagens estão cada vez mais diversificadas e intercambiáveis e, por isso é interessante, antes de falarmos de uma categoria específica, ressaltarmos alguns pontos das outras diversas formas de imagem.

Em princípio, as imagens apresentam valores em sua relação com o real que são de uma relevância de representação, de símbolo e de valor de signo. O primeiro como o nome mesmo diz, representa algo concreto; o segundo é a imagem que representa coisas abstratas e a terceira e última, conforme Aumont (1993) é a imagem que serve de signo quando retrata um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela.

Na verdade, as imagens-signos mal chegam a ser imagens no sentido corrente da palavra (que corresponde, grosso modo, às duas primeiras funções). A realidade das imagens é bem mais complexa, e há poucas imagens que encarnem com perfeição uma e apenas uma dessas três funções, das quais a imensa maioria das imagens participa, em graus diversos, simultaneamente (AUMONT, 1993, p. 79).

Exemplo de que não encontramos somente um valor em uma imagem são as pinturas religiosas dentro de uma igreja. Uma vez que significam a característica religiosa do lugar, representam personagens bíblicos e apresentam caráter simbólico também.

Apresenta-se aqui a corroboração de Jacques Rancière (2012) com a concepção sobre quantas imagens podem conter em uma única imagem. Ele afirma que não é possível saber qual a leitura, ou seja, o que o espectador vê objetivamente do que está presente na imagem e, a interpretação da imagem, o qual é a subjetivação, o que está além do que é apresentado nela.

Para compreendermos as potencialidades das imagens, o autor apresenta três competências sincrônicas, as quais ele nomeia como regimes de *imagéité*. Elas estão relacionadas com o visual, a sua natureza e com a alteridade, ou seja, a relação da imagem com um todo e as partes; o que ela significa e afeta o espectador; e a semelhança entre as coisas, a qual o autor denomina a alteridade imediata da imagem. Ele, assim como Barthes (1984), nos explica através *punctum e o studium* que o primeiro é o que está ali para ser decifrado, detalhado e o que o segundo é o que cada espectador irá determinar de potencial na sua imagem. Por isso, relembremos que a imagem vista por duas pessoas no mesmo instante, pode não ser a mesma para os espectadores.

Além dos valores citados, a relação do espectador com a imagem conta com um conjunto de determinações sociais que representam os meios e técnicas de reprodução, seu modo de circulação, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundir-la. Aumont (1993) identifica esse conjunto de dados, materiais e organizacionais, de dispositivo, o qual soluciona a relação entre o espectador e o espaço da imagem, que é definido como espaço plástico. O estudioso ressalta ainda que a superfície ou composição da imagem, a gama de valores, ligada à luminosidade da imagem; a gama de cores e suas relações de contraste; os elementos gráficos simples; a matéria da própria imagem, como por exemplo, a pincelada na pintura ou da película fotográfica são os elementos propriamente plástico da imagem e que a compõe, os quais o espectador se defronta.

O espectador também trabalha com a percepção das características físicas da imagem. As feitas com tinta também apresentam diferentes dispositivos que auxiliam no entendimento da relação imagem e espectador.

Figura 6 - Cardinal Taking Tea



Fonte: Thegreatcat (2015).

O retrato do artista belga Georges Croegaert (1848-1923) que segundo o site Thegreatcat⁶ ficou conhecido no século XIX como o retratista realista de cardeais e seus gatos, traz dispositivos que já não são mais tão usuais na contemporaneidade, ou nos são apresentados com outra perspectiva. Ao lançarmos o primeiro olhar ao retrato notamos que ele vem acompanhado de uma moldura, a qual Aumont (1993) diz existir a moldura concreta e a abstrata.

Toda imagem tem suporte material, toda imagem é também um objeto. A moldura é primeiro a *borda* desse objeto, sua fronteira material, tangível. Com muita frequência, essa borda é reforçada pela adjunção, ao objeto-imagem, de outro objeto que é o emolduramento, ao qual chamaremos de moldura-objeto. Os quadros expostos nos

⁶ Disponível em: < <https://www.thegreatcat.org/the-cat-in-art-and-photos-2/cats-in-19th-century-art/georges-croegaert/>>. Acesso em: 25 maio. 2020.

museus são quase obrigatoriamente munidos dessa moldura-objeto, muitas vezes ornada, esculpida, dourada, mas a fotografia colocada sobre uma cômoda ou sobre a lareira, o “pôster” pendurado do quarto do adolescente, assim como a imagem projetada no cinema e até a imagem televisiva, têm também sua moldura-objeto [...] (AUMONT, 1993, p. 144).

Isto posto, é a moldura a borda da imagem. É o que impõe o limite físico e o seu limite sensível. Desempenhando a função visual de separar a imagem do que está fora dela. Ainda segundo o autor, a escolha de uma moldura dourada pelos pintores clássicos desempenhou um papel crucial às obras de arte, uma vez que sua luz amarela era favorável à visão do quadro. Além disso, as molduras exerciam um papel econômico diante de seu espectador. “A moldura vale também como espécie de *indicador*, “que diz” ao espectador que ele está olhando uma imagem, que por ser emoldurada de uma certa maneira, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui eventualmente certo valor” (AUMONT, 1993, p. 147).

Salienta-se ainda que Aumont (1993) traz a concepção de dispositivo enquanto somente um aparelho. Diferente da visão que temos de dispositivo na contemporaneidade, pois nela esses papéis se invertem. Os celulares, por exemplo, são cada vez mais uma extensão do corpo do espectador. O autor diz que fotografias impressas eram mais fáceis de manipulação e circulavam com mais facilidade do que as projetadas que precisavam de mais tecnologia para serem vistas. Hoje a máquina é tão pequena e ao mesmo tempo tão poderosa, é através dela que as fotografias circulam e procuram o seu espectador. Essas projeções não são mais vistas por um pequeno grupo de pessoas como Aumont (1993) afirmou. E ainda contraditoriamente, as fotografias impressas mal existem porque estamos preocupados em imprimir-las nos aparelhos que nos trazem aspectos de moldura sensível. Como se fosse uma tela plana que é o tempo todo pintada.

Agamben (2009) baseado na concepção de Foucault (1994) sobre dispositivo afirma que existem outras formas aparelhagem. A máquina que Aumont (1993) explica não está sozinha quando se fala de dispositivos. Exemplo é a linguagem, pois é através dela que evoluímos, ampliamos nossos horizontes e criamos abstrações. Ela nos captura e nos transforma.

O filósofo enfatiza que somos produtos do dispositivo, e não negamos essa dominação, pois cada vez mais vivemos em função deles. Outro exemplo prático do quanto vivemos em função deles é a sensação de estar perdido quando nosso *smartphone* fica sem bateria. É nele que carregamos a carteira de habilitação, documentos e a agenda telefônica, pois nem mesmo decoramos mais os números de telefone das pessoas mais próximas a nós. Então, compreende-se que dispositivo é “qualquer coisa que tenha modo de capacidade de capturar,

orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p.13). Ou seja, é tudo aquilo com que faz os vivos se tornarem sujeitos. É ele quem produz sujeitos a partir de vivos; é a máquina de conversão em sujeitos.

Consideremos as telas de nossos celulares que tomam a posição de dispositivos-molduras modernas, visto que nossos retratos por serem registrados de forma cada vez mais tecnológica, muitas vezes, nem sequer são impressos. Ao tirar um autorretrato estamos mais preocupados em postar nos aplicativos midiáticos do que emoldurar e tê-las para si. As telas dos celulares emolduram nossas fotografias que se dirigem diretamente e, o tempo todo, ao espectador que se deixa capturar por esses dispositivos.

Destaca-se que as molduras como outros tantos dispositivos da imagem não foram subtraídas pela modernidade, receberam outras funções. E cabe sempre a nós espectadores compreender essa relação. Assim, este ponto ainda traz uma vasta literatura que ao decorrer desta pesquisa iremos voltar a discuti-lo, porém cabe nos aprofundarmos também sobre as imagens técnicas e a relação com o seu espectador.

2.5 IMAGENS TÉCNICAS

Vilém Flusser (1985) preconiza a visão e concepções das imagens técnicas, as quais são produzidas por aparelhos, ou seja, produzidas de forma pragmática, são a materialização de conceitos do mundo, como Flusser (1985, p. 45) afirma, “transforma conceitos em cenas”. A fotografia é um auxílio cultural para o processo evolutivo do mundo; pois deixa de ter um papel secundário.

As novas imagens não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais, porque são fenômenos sem paralelo no passado. As imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volume, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos (FLUSSER, 1985, p. 16).

Nesta forma, a distribuição fácil e a possibilidade de reprodução da fotografia contribuíram 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”. Pois, foi a partir da segunda metade do século XIX, que os textos perderam sua força e dividiram espaço

com as imagens técnicas, as quais deram oportunidade para que todos pudessem “ler o texto”, uma vez que 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.

Aumont (1993) reforça a ideia de que a produção de imagens provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz que ela esteja em mediação entre o espectador e a realidade. “A produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos”. E ainda, o olho é um dos instrumentos mais importantes para o fotógrafo, mas que não trabalha com neutralidade. Ou seja, nenhuma informação fotográfica é fiel ao real uma vez que pertence ao sujeito com capacidades perceptivas e experiências únicas.

Não há como produzir uma fotografia, mesmo que nos preocupemos em derramar a realidade sem deixar traços de nossas urgências de gosto e de consciências. Susan Sontag (2004) também discursa sobre o papel que o fotógrafo desempenha.

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos (SONTAG, 1994, p. 10).

Isto é, quem fotografa através de um dispositivo não produz uma imagem imparcial. Traz uma mensagem indiretamente particular. Outra ideia é de que a técnica de produção das imagens repercute necessariamente na apropriação dessas imagens pelo espectador. É assim que Aumont (1993) corrobora com a tese de que cada espectador recebe e gere suas próprias e únicas subjetivações. Ele apropria-se de certos elementos da fotografia que para ele serão pequenos fragmentos do real.

As imagens sejam técnicas ou não, podem estabelecer uma relação com o mundo. Para isso trouxemos a função do modo simbólico, epistêmico e estético. Conforme Aumont (1993), as imagens têm um significado simbólico ao nível de símbolos religiosos, os quais dão acesso à esfera do sagrado, pois acreditamos através de sua manifestação na presença divina. As imagens também deram significado ao processo de laicização das sociedades ocidentais. E no modo epistêmico, a imagem tem a função de trazer informações visuais sobre o mundo. O autor ressalta que essa função foi desenvolvida e ampliada desde o início da era moderna, pois foi de extrema importância com o surgimento de gêneros “documentários” como a paisagem e

o retrato. E por seguinte, a função estética da imagem “é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (aisthesis) específicas” (AUMONT, 1993, p. 80).

Entramos em crise quando percebemos que os textos não são unitários na representação do mundo e mais uma vez temos um colapso quando as imagens tradicionais já não representam mais a realidade. Percebemos que estamos em função da imagem quando a fotografia toma seu lugar na história. São as imagens técnicas, diferentemente das tradicionais, que são feitas através de um aparelho que produz a imagem. Para Flusser (1985), as fotografias podem pré-determinar a realidade, pois são programações de um aparelho. E o homem já não decodifica mais nada. O papel do fotógrafo, na verdade, desenvolve-se no interior do programa do aparelho, ao passo que o programa limita a intenção do fotógrafo, ou seja, ele só faz o que a máquina é capacitada. De maneira que não apenas o gesto, mas a própria intenção do fotógrafo é programado. Todas as imagens que o fotógrafo produz são, em tese, futuráveis para quem calculou o programa do aparelho. São imagens “prováveis” (FLUSSER, 1985, p. 34).

Destarte, fotógrafo ao apertar um botão está projetando uma imagem e não a refletindo conforme sua representação. Segundo Flusser (1985, p. 36) “a tarefa da crítica de imagens técnicas é, pois precisamente a de desocultar os programas por detrás das imagens”, pois enquanto isso não ocorre, continuamos vivendo em função delas.

É com base em todo este apanhado e diferenciação sobre imagem tradicional e a imagem técnica, que subentendemos que realizar uma *selfie* não é somente o simples fato de um retrato pessoal, e apesar de a primeira impressão é de que foi feita espontaneamente, impensada, o retrato de risco que trataremos aqui é a perpetuação dos programas, da máquina que Flusser nos fala. Trata-se desde os tempos da marca de máquinas fotográficas e suas películas Kodak, por exemplo, com seu slogan “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”. Nossas *selfies*, atualmente sem filmes revelados e sim em pixels programam as imagens do mundo.

2.6 SELFIE

Destacou-se que o autorretrato é importante, seja na história da arte das pinturas ou na arte fotográfica. O que passa a ser diferente no século XX, segundo Kossoy (2001), é o acesso direto aos meios de produção fotográfica. O retratado era também é o retratista, pois na

década de 80 com o lançamento da máquina analógica, a Kodak Nº 1, esse acesso à fotografia foi rápido, pois as máquinas ficaram cada vez menores e acessíveis ao manuseio. Observou-se uma “diminuição do formato e peso das câmaras, filmes mais rápidos e em rolo, além das facilidades introduzidas pela empresa Kodak, bem exemplificadas através do seu conhecido slogan: “you press the button, we do the rest” (KOSSOY, 2001, p. 135).

Com a facilidade em apertar o botão e a Kodak fazer o resto, a fotografia realmente se popularizou, e com ela o autorretrato também. Não era necessário mais tanto preparo para um retrato, nem um alto pagamento por ele, quem obtinha uma máquina fotográfica alcançou a liberdade de fazer imagens dos outros e si ilimitadamente, pois bastava ter alguns rolos de filmes com boas quantidades de poses que os álbuns poderiam ser preenchidos rapidamente. Basta lembrar das polaroides e da sua facilidade em produzir auto representação.

Porém, como já se destacou, o termo *selfie* nasceu no início dos anos 2000, junto com ele, segundo Gunthert (2015), a palavra distingue-se dos outros tipos de autorretratos porque traz consigo mudanças como a inovação tecnológica, o armazenamento, por exemplo. Conforme o dicionário Oxford de 2013, o autorretrato contemporâneo é registrado de um *smartphone* e feito para ser exposto nas mídias sociais. “Instantaneous distribution of an image via Instagram and similar social networks is what makes the phenomenon of the selfie significantly different from its earlier photographic precursors” (FROSH, 2015, p.1)⁷. Desta forma, usar o termo não é falar de um autorretrato comum. Seus antecessores não traziam consigo a reflexão de uma sociedade que trabalha por sua visibilidade, fato que será discorrido nas análises do trabalho.

É comum usar o termo narcisismo quando falamos no excesso de fotografias postadas por uma só pessoa nas redes sociais, pois como Freud (1980) explica, percebe-se uma paixão por si nessas imagens. Destaca-se que há também uma atração provocada em outros a partir do compartilhamento da própria imagem e vida. O narcisismo que segundo Freud (1980) é presente em todas as pessoas. O psicanalista afirma que todos os seres trazem traços narcísicos. “o narcisismo já não seria perversão, mas o complemento libidinoso do egoísmo do instinto de conservação, egoísmo que atribuímos justificadamente, em certa medida, a todo ser vivo” (FREUD, 1980, p. 249). E que é dividido em duas etapas: narcisismo primário e o narcisismo secundário, o qual o indivíduo desenvolve o ego. Ainda segundo o autor, é a forma de como o indivíduo se vê e se entende, pois quando nascemos não temos a presença do eu, o

⁷ A distribuição instantânea de uma imagem via Instagram e redes sociais semelhantes é o que faz o fenômeno da selfie significativamente diferente de seus precursores.

qual surge de um ato. Temos a primeira experiência que está situada entre o momento inicial que é o autoerotismo, o qual as pulsões tendem pela livre satisfação, que seria o amor ao seu corpo e depois o amor aos objetos, ou seja, o momento que eu escolho amor ao outro em uma totalidade. Entre essas duas fases está no narcisismo que envolve identificação, relação com a sua própria imagem. Percebemos que existe um eu e criamos o eu ideal. Desejamos ser isso ou aquilo.

Essa presença de narcisismo é típica das *selfies*, uma vez que uma pessoa que posta muitas fotos de si está se auto afirmando, dá indícios de vaidade e admiração da própria imagem. Há um comportamento narcísico nos usuários das redes sociais e, quando se fala em *selfies* de risco essa questão não é diferente, pois muitos fazem em busca de *likes* e seguidores. É um dos casos analisados neste trabalho, no último capítulo.

Há diferença entre as *selfies* registradas via *smartphone* e os autorretratos feitos com máquina e seus temporizadores. Segundo Frosh (2015), o autorretrato contemporâneo também cria uma relação entre a imagem e seu produtor. “It says not only “see this, here, now,” but also “see me showing you me.” It points to the performance of a communicative action rather than to an object, and is a trace of that performance” (FROSH, 2015, p. 4)⁸. Desta forma não há mais o tempo de montagem de uma cena como eram feitas as fotos temporizadas. Elas são realmente automáticas e um dos braços do fotógrafo quase sempre aparece na imagem, tomando o lugar do dedo indicador que clicava no temporizador para os outros tipos de autorretratos.

A fotografia foi um traço do passado, pois um dos seus papéis era registrar para que os momentos fossem lembrados futuramente. Agora, as *selfies* são feitas para o aqui e o agora, às vezes deixam de existir minutos depois do seu registro, o que está em jogo é o duplo olhar. Somos espectadores e ao mesmo tempo servimos de objetos no momento que exibimos nossa face. Essa ação gera mais um olhar, pois no momento que o fotógrafo se expõe, o outro o vê e enxerga também essa movimentação de exibição do fotógrafo. Há uma objetivação do próprio eu. Registrar uma *selfie* é um ato performativo. Quem faz a *selfie* produz uma cena por traz da câmera, ou melhor, com o seu dedo ou temporizador do *smartphone*, depois coloca-se na cena e posteriormente é espectador da sua própria fotografia.

⁸ Diz não apenas “veja isto, aqui e agora”, mas também “veja-me mostrando-me”. Ele aponta para o desempenho de uma ação comunicativa em vez de um objeto, e é um traço dessa performance.

Figura 7 - “Autorretrato afogado” de Hippolyte Bayard



Fonte: Domínio Público.

Existem outras diferenciações entre a *selfie* e o autorretrato, porém aponta-se aqui o que sempre foi presente nos autorretratos. Até mesmo em um dos primeiros autorretratos fotográficos há narcisismo, pois na fotografia de Robert Cornelius, no ano de 1839, o qual o fotógrafo configurou uma câmera e ficou em primeiro plano para fazer um protesto.

De acordo com Amar (2001), Bayard obteve mais sucesso que Joseph Nicéphore Niepce e Louis Daguerre na descoberta da fotografia, pois foi ele que conseguiu utilizar papel na confecção das imagens, diferente dos outros que tiveram o metal como suporte. Mas, Daguerre e Niepce tiveram apoio do governo francês e popularizaram o invento. Com esse acontecimento surgiu a obra “Autorretrato afogado” de Hippolyte Bayard, pois o inventor fez questão de deixar sua marca e registrar sua decepção.

Assim como as *selfies* dos anos 2000 que trazem consigo além de índices de exibição, o protesto de Bayard também foi narcisista. A palavra aqui não é analisada negativamente, como se houvesse um egocentrismo, pois, como a fotografia de Bayard, algumas *selfies* são utilizadas como informação, como enunciados de que algo precisa ser visto.

Todas sem dúvida, são feitas como forma de mostra-se. Toma-se como exemplos autorretratos feitos por refugiados ao percurso das fugas; quando chegam a um novo destino e sentem a necessidade de registrar aquele momento que muitas vezes é a única prova de que sobreviveram. Comprovação para quem ficou e para si, pois é algo perigoso e com risco de morte. Outro exemplo são autorretratos feitos pelas vítimas de estupro logo após sofrerem o

abuso. Entende-se que ninguém faz o registro por estar amando a situação, mas pode querer fotografar por estar ainda viva e fazendo uma denúncia através daquela *selfie*.

Portanto, nem nos séculos passados e nem na contemporaneidade o narcisismo é maléfico, pois querer aparecer, comunicar o “estou aqui, olhe-me”, faz com que outras concepções de arte contemporânea e tecnologia surjam. Assim como a concepção do que é um rosto nos retratos modernos. Assunto no próximo capítulo desta pesquisa.

Destaca-se que as *selfie* de risco analisadas nesse trabalho vêm acompanhada de uma narrativa. Elas criam uma narrativa de risco. Entende-se por narrativa algo que pode ser relatado, podendo ser real, ficcional, oral ou escrito. Segundo Pellegrini (2003), estamos sempre narrando acontecimentos e essa narrativa é uma sequência de acontecimentos sempre interligados, que são uma *estória*. “quem narra, por sua vez, escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (PELEGRINI, 2003, p. 64). Ou seja, são dois polos que constituem uma narrativa; quem conta o fato e outro que recebe esse fato.

Entre o narrador e espectador também há outros elementos de uma narrativa, como o acontecimento, os personagens e o espaço. Afirma-se que há uma narrativa nas *selfies* porque têm um contexto ficcional, algo é contado juntamente com a história da fotografia exposta. Elas são feitas em locais de risco, algumas resultam em morte e mesmo as que não resultam, há uma narrativa de correr o risco. Nem sempre os fotógrafos procuram pelo risco, mas o enredo em si é construído em volta do risco. Pois, enredo é “conjunto de acontecimentos que se sucedem de modo ordenado numa *estória*, dos quais participam as personagens é dado o nome de ação, trama, intriga ou enredo” (CARDOSO, 2000, p. 35). Ou seja, fatos verossímeis são contados que nem sempre são exatamente o que ocorreu, mas sim que poderia ter ocorrido. Essas imagens criam produções de sentido ao espectador que entende como um efeito de risco, ou seja, uma narrativa.

A partir dos próximos capítulos daremos início as análises dos objetos de estudo desta pesquisa.

3 O QUE É O ROSTO?

Como já afirmamos não há uma dissociação entre espectador e imagem, um constrói o outro, pois existe uma relação emocional e cognitiva. Reconhecer algo em uma imagem é identificar e fazer relação com o que se pode ver no real. Se reconhecemos com facilidade o rosto de uma pessoa através da fotografia, é conforme Aumont (1993), por causa da nossa constância perceptiva, mas se reconhecemos a mesma pessoa por um desenho infantil ou uma caricatura, estamos utilizando de outros critérios. Em uma caricatura temos as invariantes do rosto que nem sempre notamos de imediato que chamamos de índices de reconhecimento. “reconhecer não é constatar uma similitude ponto a ponto, é achar invariantes da visão, já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas” (AUMONT, 1993, p. 83).

Nesta acepção, como já citamos nos capítulos anteriores, o espectador exerce um papel de percepção e compreensão em relação às imagens, pois ele também faz o existir delas. Compreendemos que é um processo experimental, o qual resulta em um sistema de expectativas que são anuladas ou não. “Esse sistema de perspectiva é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão das imagens, antecipamos, abandonando as ideias feitas sobre nossas percepções” (AUMONT, 1993, p. 86). Ou seja, a ideia de que fotografamos somente o que vemos e que foi difundida por muito tempo, desmorona-se uma vez que não existe um olhar fortuito ao enquadrarmos uma imagem. O autor ressalta ainda que conseqüentemente o espectador supre o não-representado. O que ele denomina as lacunas da representação.

Portanto, temos duas visões sobre o controle das imagens, pois segundo Aumont (1993) quem olha a imagem antes de ser fotografada, por exemplo, impõe padrões, escolhe o que explorar e não tem necessariamente a vontade de representar algo. Já Flusser (1985) nos trouxe a relação contrária, pois para ele o aparelho condiciona o olhar. “Essa insaciabilidade de olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 2004, p. 13). É neste sentido que afirmamos que a fotografia nos traz muito mais dispositivos e subjetivações do que podemos imaginar e, por isso trouxemos neste capítulo *selfies* que selecionamos para análise que foram realizadas em locais e situações de risco com perigo de morte. Ao exibí-las, mostraremos em que sentido percebemos nelas uma rusticidade, pois compreendemos que um

rosto é expressão, significado, e não necessariamente olhos, boca e nariz. Deleuze (1983, p. 104) nos diz que rosto é uma “placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todos os tipos de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém habitualmente escondidos”.

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 (DELEUZE, 1983, p. 104).

É cada vez mais comum esses tipos de *selfies*, nas quais as pessoas colocam a própria vida em risco, e podem nos apresentar rostificação e rosticidade, como por exemplo, as pessoas que fazem o registro na linha do trem sabendo que ele está bem próximo, como foi o caso de um indiano que tentou tirar uma *selfie* com um trem e foi atingido. Segundo o site IG⁹, apesar do acidente parecer fatal, o homem sobreviveu. Já o brasileiro de 19 anos, na cidade de Jaboticabal, que fazia *selfies* com parte do corpo para fora do carro em movimento, não sobreviveu. Conforme o site Uol¹⁰, o corpo acabou batendo em uma árvore.

Um objeto que é produção social tem rostificação de um corpo por inteiro. Encontramos 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 de um paciente na UTI, que antes corria maratonas, realizava salto de paraquedas e que agora só pode comunicar-se com o piscar de seus olhos. Quando uma *selfie* de risco é registrada temos o “estou aqui” em toda paisagem que queremos também mostrar, tudo se torna close, circuito fechado em um meio. Deleuze (1983, p. 104) diz que o rosto reflete ou recolhe, “e cada vez que descobrimos em algo esses dois polos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’.

⁹ Disponível em: < <https://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/2018-01-24/selfie-trem.html>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.bol.uol.com.br/bol-listas/20-selfies-tragicas-que-nao-acabaram-nada-bem.htm?next=0002H808U54N>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

Figura 8 - Os pés de Jun Ahn



Fonte: R7 (2016).

A figura acima é o autorretrato dos pés da fotógrafa sul-coreana Jun Ahn que escolhe lugares de extremo risco para realizar seus registros. São espantosos tanto pela situação em que se encontram e quanto pelo desejo investido de estarem ali. Esses pés são o outro rosto da fotógrafa, que traz os traços de aventura e de morte - são a unidade refletora e refletida que Deleuze (1983) nos apresenta. Esses pés ao mesmo tempo em que estão imóveis na imagem potencializam, por sua leveza e vitalidade, micromovimentos de expressão.

Obviamente qualquer tipo de rosto pode ser retratado nas *selfies* comuns, mas os retratos que não apresentam um rosto, com olhos, boca e nariz, em *selfies* de risco são inquietantes tendo em vista que “não é o retrato que cria o realce do rosto até torná-lo reconhecível, mas a prostração que faz sobressair os rostos em um processo faciogenético progressivo até o ponto em que se tornam capazes de serem retratados” (SLOTTERDIJK, 2016, p.150).

Esta imagem nos dá a impressão de uma visão longínqua dos pés da fotógrafa em relação a todos os objetos pertencentes à cena. Elencamos então mais uma vez os dispositivos desta *selfie*. Tamanho da imagem é um dos elementos pontuais para determinarmos a relação entre espectador e fotografia. “[...] a força que podia ter uma imagem de grande tamanho apresentada sem recuo, obrigando o espectador não só lhe ver a superfície, mas a ser dominado e até mesmo esmagado por ela” (AUMONT, 1993, p. 140). O olhar que lançamos a ela nos faz afundar, adentrarmos na fotografia e essas combinações de parâmetros sobre o close, o tamanho da profundidade de campo delibera efeitos e perturbações em nós espectadores da *selfie*. É essa

profundidade de campo que determina o que ficará em foco, e o que estará desfocado na fotografia. Pode variar muito, isso vai depender principalmente do valor da abertura do diafragma, quanto maior a abertura, menor a profundidade de campo; é o que Jun Ahn fez nesta cena, por isso, as ruas, os carros estão desfocados. Não se sabe se a fotógrafa usou um celular ou uma máquina digital com lente fixa ou uma lente zoom, a qual auxilia na escolha de profundidade de campo, mas independente do equipamento observa-se que os celulares não deixam a desejar, pois são dispositivos que cada vez mais equiparam-se sua qualidade à de outros dispositivos fotográficos.

Constatamos que essa proximidade, esses afetos nos fazem experimentar até mesmo um sentimento de posse, porque esse *close* nos dá a impressão de também pertencermos a essa fotografia. Os pés parecem nossos e gigantes, prontos para pisotear carros e pessoas que nos dão a sensação de serem pequenas peças de brinquedos, ou até mesmo, pertencentes a uma maquete.

Aumont (1993) complementa ainda que o *close* é um dos dispositivos mais poderosos da fotografia, pois dá a sensação de grandiosidade. E isso ocorre na fotografia analisada. O mundo está aos pés da fotógrafa, ela o comanda, o domina.

Deleuze (1983, p. 103) diz que “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).

Fotografar é sempre um ato retangular de destacar o visível. As *selfies*, normalmente em *close-up*, capturam o rosto das pessoas, como também o local onde estão. Quem faz seu autorretrato normalmente também tem a intenção de mostrar onde está, o quanto é legal estar ali, o quanto é perigoso aquela paisagem, ou quanto é arriscado fotografar em torno de animais selvagens, por exemplo.

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).

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 espaciotemporais 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.

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. 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.

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).

Sentir-se afetado é transitar de um estado a outro. Estes pés nos fazem passar por uma transição. Deleuze e Guattari (1996, p. 17) a respeito do afeto dizem: “não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados”. Ou seja, o afeto nos faz pensar um todo de maneira diferente, pois afetados pensamos e sentimos de modo diferente.

Portanto, os 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 decodificado e deve ser sobre codificado por algo que denominaremos Rosto” (DELEUZE, 1983, p. 35). Esses pés são o rosto, pois o rosto apresenta três funções e nessa *selfie* conseguimos distingui-las. Apontamos que temos um rosto que caracteriza e socializa o trabalho da fotógrafa, comunica o desejo (procura pelo perigo) e um rosto que se relaciona com quem o vê. Deleuze (1983, p. 116) diz que “o rosto é individuable (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. “O rosto reflexivo exprime uma qualidade pura, isto é, um "algo" comum a vários objetos de natureza diferente”. (DELEUZE, 1983, p.106). Os pés, a sensação de infinito que temos ao chão, as várias formas geométricas que podemos encontrar na imagem, entre carros, trânsito e movimento. Como o xis formado no cruzamento dessas ruas que se encontram sob os pés, formada por duas linhas que se intersectam de maneira perpendicular. Cruz que se forma ironicamente ao chão e que juntamente aos pés da fotógrafa remetem aos pés de Cristo, morto e crucificado, a mesma cruz que é símbolo de instituições de saúde e cuidado para com a vida.

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. Novamente nos afetando.

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. “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; GUATTARI, 1996, p. 32). Ou seja, essa abstração de rostidade dos pés é produção de rostificação de todo um corpo. Essas ruas, esses carros em seu fluxo normal do cotidiano das grandes cidades, operam no sentido de serem rostificação de todo o corpo. Para Deleuze (1983, p. 113), “um traço de rostidade 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”.

De mesma forma que Sloterdijk (2016) nos fala da ausência de rostos nas imagens antigas, pois o interesse pela face do outro é próprio de um comando que não permite nem exige a representação, interessadas por qualidades que transmitem familiaridade e alegria - elas se

orientam para a luminosidade facial, nossos autorretratos de risco trazem um rosto, pois um retrato pode ter início quando não temos rosto diante de nós, mas sim rostificações dele.

Deste modo, as *selfies* seriam retratos mesmo depois da perda do rosto, da supressão da própria vida do indivíduo dotado de um rosto.

Jun Ahn encanta-se, alegra-se com seu rosto, seus pés, sobre o asfalto, vivendo no limite, assim como Narciso, não acostumado em ver sua própria imagem, mas amando o outro que visualizava no reflexo da água, e ao cair dá-se por conta que não é um outro, mas só um reflexo de si. “O mito de Narciso, justamente, não deve ser lido como indício de uma relação natural do ser humano com seu próprio rosto refletido na imagem do espelho, mas como referência à inquietante estranheza dos primórdios da reflexão facial” (SLOTERDIJK, 2016, p. 181).

Assim, os rostos funcionam como programas, os quais nos fazem ir em busca naquela face. As *selfies* de risco estão tão expostas, que nos programam a também queremos nos arriscar, ir ao limite. É pelo rosto do outro que somos programados, afetados, e a partir do momento que nos afeta, pois o ato de clicar uma *selfie* não é somente a alegria ou o perigo, pois os rostos sejam eles os pés, as mãos ou mesmo uma face comum, nos dá a oportunidade de sair de si, de nos inquietarmos com aquilo que vemos de nós mesmos. Levinas (1980) nos fala que o rosto é incompreensível, mas que é a possibilidade para que possamos compreender e receber ensinamento exterior.

O rosto que aqui apresentamos é a face da sensibilidade, a mesma presença sensível que o rosto de uma mãe tem para seu bebê. Os pés da fotógrafa é um rosto a partir do momento que nos mostra o processo desta sensibilidade de ver o outro na fotografia.

Nossas *selfies* arriscando a própria vida nunca deixarão de trazer um rosto, porque rosto é a alteridade, o modo como nos apresentamos a nós mesmos e ao mundo. Esses pés, essas mãos, até mesmo essas cabeças que vemos nos autorretratos são o conjunto de elementos que são vestígios de comunicação do que é uma face.

O rosto não é qualquer coisa, e em nossas *selfies* de risco é algo que significa por si, e conforme Levinas (1980) não deve ser explicado, pois é a partir dele que toda a explicação começa. Acreditamos que os apontamentos sobre rosto até o momento reforçam nossos objetivos neste trabalho, e entendemos que para compreendermos as *selfies* como além de um simples ato de registrar um rosto, precisamos nos abrir para o algo a mais, pois 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.

4 EROS X THANATOS E O EROTISMO DA *SELFIE* DE RISCO

Toda fotografia, e especificamente as *selfies* analisadas, nos devolve um olhar, seja indagando por qual motivo as pessoas são levadas a 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).

Então, ao falarmos de *selfies* constatamos que essas faces incomuns incomodam, chocam e comunicam.

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).

Salienta-se que Sontag (2004) acreditava 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. A autora ainda afirma que as máquinas fotográficas, assim como armas e carros viciam, porém não são letais. Realmente não morremos se apontamos uma máquina em direção ao nosso rosto, porém, podemos vir a falecer na tentativa de uma *selfie* em local ou situação de risco.

Já Mondzain (2009), por exemplo, nos traz a violência do visível, nos fazendo questionamentos sobre o papel da fotografia dentro “Império do Visível” em que nos encontramos. O título da obra da autora “A imagem pode matar?” torna-se um questionamento direto aos nossos autorretratos pesquisados, uma vez que podem acarretar em um ato violento – a morte. Então, uma imagem na tela de nossos smartphones pode matar? Acreditamos como a autora que mesmo a fotografia não sendo um sujeito que age, ela influencia.

Quando se diz de uma imagem que ela é violenta, está-se a sugerir que esta pode agir diretamente sobre um sujeito, à margem de toda a mediação da linguagem. Isto significa que se irá privilegiar os movimentos comunicados pela imagem e não pelo

seu conteúdo figurativo. A questão que se coloca então é a de distinguir, de entre as produções visíveis, as que se dirigem às pulsões destrutivas e fusionais e as que estão encarregues de libertar o espectador de uma tal pressão mortífera, tanto para si quanto para a comunidade (MONDZAIN, 2009, p. 19).

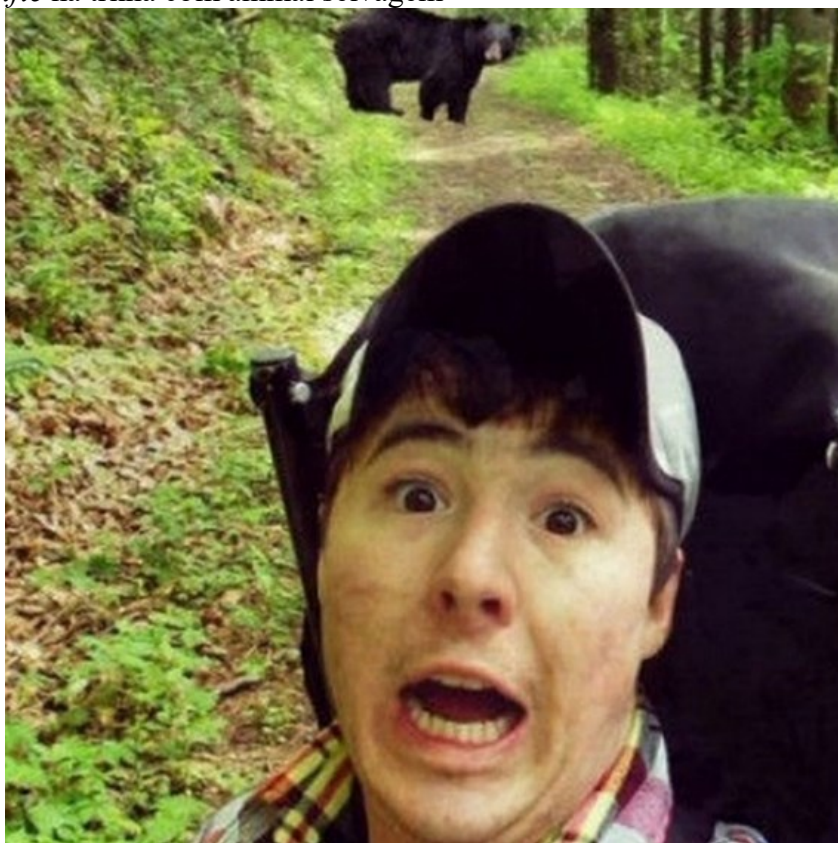
Entendemos então que não é o teor das fotografias, aquilo que elas nos mostram, o visível que nos afeta que pode nos levar a cometer a violência, e sim o posicionamento dessa fotografia em relação a quem a produziu e quem a recebe.

Destaca-se que Aumont (1993) corrobora com a autora quando trabalha a imagem como fonte de afetos, pois o espectador das *selfies* de risco também se envolve com as emoções que são geradas quando recebem as fotografias. Segundo ele, a emoção não está necessariamente ligada ao sentimento ou paixão, pois classifica-lo desta forma seria secundarizar o afeto. “[...] que já o engajam em uma série de representações – ao passo que a emoção guarda caráter mais “primário” e costuma ser vivida como desprovida de significação” (AUMONT, 19993, p. 122). Sendo assim, afirma-se que ao observar uma fotografia o espectador é induzido a dois tipos emoções. O que o filósofo chama de emoções fortes, as quais *estão ligadas* à sobrevivência, às vezes próximas ao estresse e que servem como gatilhos inconscientes que promovem medo, surpresa e novidade, por exemplo. Podem gerar um bloqueio emocional, pois o espectador não pode reagir, procurando compulsivamente por mais fotos do mesmo estilo. E temos as emoções que estão ligadas à reprodução e à vida social, como a afeição, o desejo. A imagem intervém nos registros de identificação e da expressividade.

Isto posto, as *selfies* de risco não matam, porém não recebem uma observação passiva. Somos nós, sujeitos os responsáveis pelo perigo de morte, pois a imagem não age, como Mondzain (2009) explica, “pode levar a fazer”, e por isso gera violência. Ou seja, 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, pois são imagens que remetem à violência, que em relação aos números de acidentes e mortes pelo ato de realizar uma *selfie* cresce cada vez mais.

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, 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.

Figura 10 - *Selfie* na trilha com animal selvagem



Fonte: R7 (2018).

A *selfie* que escolhemos para análise neste capítulo na primeira fase da pesquisa foi escolhida porque foi supostamente registrada no parque Waterton Canyon em Denver no Colorado, Estados Unidos. Conforme o site Conexaolusofona - “O parque natural foi fechado pelas autoridades porque os visitantes insistiam em pôr em risco a sua própria vida apenas para tirar *selfies* com ursos¹¹”. Ainda conforme a narrativa do site, houveram registros de mortes, pois os visitantes não respeitavam as regras e davam as costas para os animais, na tentativa de um autorretrato. O que foi informado é verídico, pois outros sites trazem a mesma notícia, como o *Washington Post* “*Tourists trying to take selfies with bears just ruined a Colorado park for everyone*”¹². Então, os turistas na tentativa de *selfie* conseguiram que o parque determinasse seu fechamento.

O que ocorre é que a *selfie* é uma montagem. A imagem tem características de manipulação. Repara-se que as pernas dianteiras do urso ao fundo da fotografia estão no ar,

¹¹ Disponível em: < <https://www.conexaolusofona.org/mundo-selvagem-matar-e-morrer-por-uma-selfie/>>. Acesso em: 13 ago. 19.

¹² Disponível em: < <https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2015/09/15/tourists-trying-to-take-selfies-with-bears-just-ruined-a-colorado-park-for-everyone/>>. Acesso em: 15 de out. 20.

com um corte reto, como se alguém tivesse arrancado suas patas e o mesmo acontece com uma das pernas traseiras. Ou seja, a fotografia foi publicada como se realmente tivesse sido registrada com a presença do animal por vários sites considerados profissionais como *National Public Radio* (NPR) e a *Weather.com*, porém, verificou-se que somente a National Broadcasting Company (NBC) preocupou-se em checar a autenticidade da *selfie*.

O próprio autor da imagem conta em sua página pessoal como fez a fotografia e afirma que não teve a intenção de que ela fosse considerada verdadeira. “I went viral (my pic was on Jimmy Kimmel!)”¹³. A imagem de Jacob viralizou, e ao ser questionado, afirmou que até tentou uma fotografia com um urso de longe, porém, não obteve sucesso. Aí, teve a ideia de fazer a montagem como uma brincadeira aos amigos que esperavam uma *selfie* de risco.

Como mostrado na introdução desta pesquisa, a narrativa faz parte das histórias desses autorretratos. Até meios de informações foram induzidos ou quiseram induzir o seu leitor a acreditar que a foto é uma imagem verdadeira. A *selfie* de risco era o tema da matéria que, conforme Cardoso (2001), é a ideia em torno da qual se desenvolve a história. Já o assunto é a concretização do tema, que seria a fotografia acompanhada da mensagem da narrativa, o que se denomina o desdobramento do que origina a matéria que conta sobre o fechamento do parque. A mensagem ainda, segundo o autor, tem a ver com experiências com as quais o espectador se identifica de alguma maneira. Por isso, enfatiza-se também que o uso das *selfies* de risco gera efeitos de sentido que muitas vezes extrapolam a realidade e perdem a verdade.

Tanto as *selfies* com animais selvagens como outras nas alturas e com o trem em movimento, por exemplo, não apresentam vestígios de repulsão, pois chamam nossa atenção para que queiramos ver mais e mais, e trazem a pulsão de morte não somente do fotógrafo, 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 (1980), 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, 1980, p. 121).

¹³ Disponível em: < <https://jacobbean.wordpress.com/> >. Acesso em: 5 nov. 2020.

Desta forma, somos constituídos de pulsões que trouxemos em nossos inconscientes. Essas que Freud (1980) nos explica como fronteiras entre o mental e o corporal, ou seja, a pulsão é a condição de trabalho que o corpo faz à mente no sentido de representar essas experiências. E a representação dessa experiência ficará em nossas memórias, e em alguns momentos buscamos reencontrar a representação e não especificamente o objeto da necessidade, e sim o objeto da obtenção do prazer.

Nesta *selfie* com o urso, a qual o próprio turista apresenta uma expressão de medo observa-se que 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 (1980) 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 radicalizarmos 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 contrapartida, 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. É o gozo – o gozo ao distensionar é pulsão de morte. Ao tirar uma *selfie* perigosa, “[...] o seu prazer, a sua dor é prazer do prazer do outro ou prazer da sua dor [...]” (LEVINAS, 1980, p. 270). 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 (1980), e por isso temos sempre Eros e Thanatos 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, ainda que, paradoxalmente, os efeitos práticos possam ser entrecruzados.

Exemplo mais claro do desprazer, da excitação exagerada dessa pulsão e do prazer que leva a descarga de energia é esta foto. A situação o leva a pulsão de morte, por uma foto com o animal selvagem, 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.

Ressalta-se que Freud (1980) acreditou que vivemos entre o linear da vida e da morte, já com a teoria de Georges Bataille (2017) entramos em contestação, não pelo fato de os

autores divergirem, e sim porque o segundo nos apresenta outra visão sobre viver entre a vida e este risco de morte que pesquisamos nas *selfies* de risco.

Bataille (2017) dá continuidade sobre dualidade pulsional freudiana que trabalhamos anteriormente - pulsão de vida e pulsão de morte, porém faz isso conjugando Eros e Thanatos através do erotismo. Em outras palavras, Eros é Thanatos e vice-versa quando tratamos do erótico. Desta forma, com o erotismo, segundo Bataille, a dualidade pulsional conjuga-se radicalmente. “Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 2017, p. 41). O autor diz ainda que somos seres descontínuos, uma vez que somos únicos e separados por um abismo, ou seja, “cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida poder ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre” (BATAILLE, 2017, p. 36).

Porém, sendo descontínuos, usamos de passagens para uma continuidade, pois conforme Bataille (2017) explica é a continuidade que nos tira da solidão e isolamento. E o abismo que nos separa em certo sentido é a morte.

Essa que é vertiginosa e fascinante, e que tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte. [...] a identidade entre a continuidade dos seres e a morte que são, uma e outra, igualmente fascinantes e cuja fascinação domina o erotismo (BATAILLE, 2017, p. 37).

Ou seja, para o filósofo o erotismo é a afirmação da morte na vida, Eros e Thanatos não são opostos – Eros (pulsão de vida) é Thanatos (pulsão de morte).

O erotismo, a morte, a reprodução e a violência estão relacionados, segundo o autor, e são formas em que experimentamos a continuidade. Os autorretratos de risco são atos eróticos, uma vez que nos levam a um estado de dissolução, com a sensação de quase ou nos aniquilarmos de fato com o perigo que passamos em busca de uma *selfie*. Bataille (2017) configura a existência de três formas de erotismo - erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. O primeiro apresenta um estado igual de dissolução de dois corpos – a continuidade, com o aniquilamento do ser fechado.

O erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. “Se separa em aparência da materialidade do

erotismo dos corpos, procede dele, sendo muitas vezes apenas um aspecto seu estabilizado pela afeição recíproca dos amantes” (BATAILLE, 2017, p. 43).

No erotismo dos corações encontramos a paixão, e o autor exemplifica a continuidade no outro e sua relação com a violência e a morte quando o amante cego de paixão e impossibilitado do ser amado, prefere a sua própria morte ou a destruição do outro.

Já no sagrado existe a morte violenta:

O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. [...] ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam espíritos ansiosos, é a continuidade do ser, a que a vítima é devolvida (BATAILLE, 2017, p. 45).

Neste sentido, a *selfie* do rapaz com o urso é um ato erótico. Esta foto nos excita e nos entusiasma, uma vez que achamos atraente vê-las, elas são morte. Portanto, estamos sempre no limiar da morte, uma vez que “a vida é acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é. A aproximação da continuidade, a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte” (BATAILLE, 2017, p.47). Estas fotos nos perturbam, e isto ultrapassa os limites de tudo. E o ato de fotografar em situações de risco é nos submetermos à violência. “O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca à obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos” (BATAILLE, 2017, p, 40). Ou seja, a exaltação involuntária de viver e morrer faz parte do gozo humano e nos leva em última instância a querer morrer, pois o erotismo é a aprovação da vida até na morte.

5 SELFIE DE RISCO - INTERDIÇÕES E TRANSGRESSÕES

Como já citamos, há campanhas para instruir sobre o perigo de realizar uma *selfie* de risco. E além disso, já há estudos para que a quantidade de mortes e acidentes envolvendo autorretratos diminua. Segundo o site tudocelular¹⁴ que traz uma matéria intitulada - *“Inteligência artificial criada na Índia pode salvar a vida de quem tira selfies perigosas”*, a pesquisa tem como o intuito classificar o nível de perigo que o fotógrafo corre ao realizar determinada *selfie*. Ainda conforme a reportagem - *“Basicamente, a ideia é desenvolver um algoritmo com inteligência artificial capaz de **identificar se o usuário escolheu um lugar potencialmente perigoso** para suas selfies. Nesse caso, ele enviaria uma pontuação para classificar o “nível de perigo” ao qual ele está se expondo. O professor do Instituto Indraprastha de Tecnologia da Informação em Delhi, Ponnurangam Kumaraguru, disse à Digital Trends que as pesquisas começaram com a notícia sobre uma morte por causa de selfie no verão de 2016. “Fiquei perturbado ao ler, troquei alguns e-mails sobre este assunto e descobri que pouco trabalho - especialmente do ponto de vista tecnológico - [tinha sido realizado]”, lembra.”* (tudocelular, 18 de novembro de 2016). A matéria informa ainda que um sistema de inteligência artificial foi treinado para analisar 3.155 selfies coletadas no Twitter, para que dessa forma esteja capacitado pra indicar se uma *selfie* é perigosa ou não.

Mesmo diante de pesquisas em busca de nos salvar de nossas próprias audácias, ainda continuamos a nos arriscar com o perigo, buscamos a ameaça de morte. E, por isso, ainda observa-se essas fotografias como um ato erótico e afirmamos que é um ato consciente, afinal, sabemos que podemos morrer. Bataille (2017) sustenta que aos seus olhos o erotismo é um desequilíbrio do ser consciente. Ou seja, fazemos uma *selfie* sabendo que podemos ter como resultado nossa própria morte. “Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco” (BATAILLE, 2017, p. 55). Eros e Thanatos sempre estão presentes em nossas ações. Como já exemplificamos aqui, somos seres descontínuos em busca da nossa continuidade.

Dentro desse pensamento batailliano, afirmamos que o ato de registrar um autorretrato de risco trabalha com os dois polos do erotismo - o interdito e a transgressão. E que para Bataille (2017) essas noções são o que impulsionam o erotismo. Entendemos que a

¹⁴ Disponível em: <https://www.tudocelular.com/tech/noticias/n82644/inteligencia-artificial-prever-selfies-perigosas.html>. Acesso em: 02 jan. 2020.

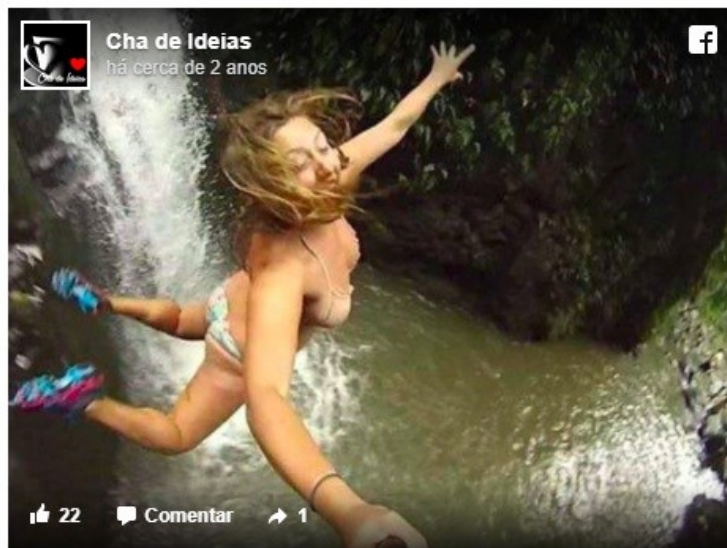
interdição está relacionada a tudo que se refere às restrições de uma sociedade, a qual o autor explica que estão diretamente ligadas ao mundo do trabalho, que é o mundo da acumulação, da ordem e da disciplina, e ainda que colocam ordem no mundo humano, diferenciando-o do animal. O fotógrafo de *selfie* de risco, tanto o amador como o profissional, ocupa-se deste trabalho, vive entre o limiar destes mundos, pois vive em busca nesta manutenção da persona em redes sociais, que toma tempo, dá trabalho. E com a transgressão temos a quebra da interdição, que nos faz sentirmos angustiados, pecadores, erotizados, uma vez que estamos experimentando da desordem, da violência, de tudo que é excesso.

Regras são quebradas em busca de uma *selfie* de risco, transgredimos uma ordem, pois é prazerosa a sensação de infringir aos regimes de ordem, pois “a transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social” (BATAILLE, 2017, p. 61). Somos seres pautados sempre por regras e buscamos as transgressões.

Figura 11 - Selfie saltando da cachoeira

07 - Emma Willis

Ela queria surpreender amigos e namorados com a foto, mas ao tocar a água, bateu a cabeça em uma pedra e morreu na hora.



Fonte: selfieblog.net/.

A foto exibida para mais uma análise é de uma moça que tentou pular dentro da cachoeira e tirar *selfie* ao mesmo tempo. Podemos considerar que Emma planejou com cuidado seu salto e o registro de seu retrato, pois estava equipada para subir às alturas com tênis, roupa

de banho e um bastão de *selfie* - o popular pau de *selfie*. Obviamente ela sabia o quanto era arriscado, mas mesmo assim, foi lá e fez. Transgrediu os interditos, excedeu-se indo ao limite da descontinuidade de um ser – a morte.

Escolhemos essa foto justamente pelo fato de ter resultado em morte. E o que nos leva a questionar sobre a força dessas imagens.

O problema diz respeito, portanto, à natureza intrínseca da imagem e não ao seu conteúdo narrativo ou referencial. A história da violência é completamente dissociável das imagens, desde que se dissocie também nelas o destino do juízo crítico e da palavra, ou seja aquilo que tem a ver com o lugar dos nossos corpos e do nosso pensamento no encontro com seus objetos (MONDZAIN, 2009, p.21).

Portanto, a autora conceitua que a violência do visível está na recepção, no compartilhamento das imagens, na educação do nosso olhar. É necessário analisar sua proveniência e destinação antes de acusar de um assassinato indireto. Ela ainda diz que a ideia de mortificação através das imagens é um pensamento de toda Antiguidade com tradições populares ou míticas que às vezes misturam a simulação, o simulacro e malefício, fazendo que tenhamos a ideia de imagem intolerável do mal.

Destarte, nossas *selfies* de risco não tem somente este papel de levar a fazer. Esta fotografia é encarnação. “A única imagem que possui a força de transformar a violência em liberdade crítica é a imagem que encarna. Encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem simular. [...] Encarnar é dar carne e não dar corpo” (MONDZAIN, 2009, p. 26). Ou seja, as *selfies* de risco também operam na ausência das coisas, pois como explica a autora, as imagens não geram indícios e verdades, elas mostram o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos. E ainda “a imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela” (MONDZAIN, 2009, p. 30).

Já Aumont (1993) frisa a fotografia produz perspectivas, e essa tem relação com uma estrutura cultural e reproduz ideologias perspectivistas que têm encadeamento o seu conjunto de dispositivos, com destino ao seu observador. Ressalta-se então que produção técnica e o consumo dessas imagens está diretamente relacionada com a influência que os dispositivos exercem sob o espectador.

Na *selfie* de Emma, ele exerce um papel de dispositivo que ao mesmo tempo que habilita, censura. Não olha, querendo olhar. Pois é assim que nós como espectadores agimos diante destas imagens. O olhar é desejante. Ao olharmos as telas de nossos *smartphones* que a todo momento nos mostram *selfies*, estamos diante também, segundo o autor, do irrepresentável que é o nosso desejo, a nossa satisfação da pulsão. “o olhar distingue-se da simples visão,

porquanto emana do sujeito perceptivo de modo ativo e mais ou menos deliberado” (AUMONT, 1993, p. 125). Ou seja, temos a necessidade de ver, porém essa urgência e olhar também vem de uma *selfie* que tem história.

A história da fotografia de Emma poderia ser considerada mais uma tentativa de *selfie* de risco que deu errado e acabou em morte. Ser mais uma estatística e, aos nossos olhos tornar-se mais um acontecimento banal. Porém, essa imagem traz legibilidade, a qual Didi-Huberman (2018) salienta que é uma leitura particular, um fragmento. O espectador lhe confere um valor mesmo que não tenha vivido na época ou a experiência a qual Emma passou, pois é ele que se transforma em fragmento da história das *selfies* de risco. “Enquanto a verdadeira legibilidade das coisas sugere que a noção bem pensada “é aquela que adere a seu objeto”, logo, à sua singularidade e à sua complexidade” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19). Dessa forma, constata-se que o fato dela querer registrar uma foto e inclusive, pensar que não morreria, pois segundo a reportagem que é uma narrativa, ela só tinha a intenção de aturdir quem a observava, é o que nos dá muitas singularidades. Nos faz observa-la e não somente vê-la.

Diante disso, como mesmo diz a legenda da foto - “*ela queria surpreender amigos e namorado com a foto, mas ao tocar a água bateu a cabeça em uma pedra e morreu na hora*”, Emma Willis cometeu uma violência consigo em busca de visibilidade. O que é cada vez mais comum com fotógrafos de autorretrato de risco. Essa visibilidade que citamos está relacionada com a força da imagem e com o desejo de ver que Mondzain (2009) nos fala que “a força da imagem provém do desejo de ver, a do visível da sua capacidade de ocultar, de construir a distância entre o que é dado a ver e o objeto de desejo. Sem desejo de ver não há imagem, mesmo se o objeto deste desejo não é senão o próprio olhar” (MONDZAIN, 2009, p. 31).

Assim, tanto quem fez a foto e que a vê têm o desejo de ver. E esse desejo na fotografia de Emma articulou-se com a invisibilidade, o não-visto da imagem que conforme a autora está na ordem da palavra. Essas *selfies* de risco trazem consigo algo que não podemos ver e que nos fazem desejá-las a fazer, pois as imagens trazem o desejo incumprido. Vamos lá e nos arriscamos também por termos acesso às fotografias de risco. As redes sociais estão aí para isso, para nos fazer ver e fazer o que não está explícito.

Acreditamos assim como a autora, que as *selfies* são registradas e absorvidas por quem a incorpora, se identifica.

Figura 12 - *Selfie* minutos antes da morte



Fonte: <https://extra.globo.com/>.

O casal Matheus Mandelli e Bruna Verginia sofreu uma queda de uma cachoeira na Costa da Lagoa da Conceição, na capital catarinense Florianópolis, no ano de 2014. Segundo a matéria do site [extra.com](https://extra.globo.com/)¹⁵ (Extra, 20 de janeiro de 2014), o casal, minutos antes de cair de uma altura de oito metros, tirou uma *selfie* que foi publicada do *facebook*. E ainda – “*Bruna sofreu fratura em dois punhos, na face e uma parada cardiorespiratória. Ela chegou a ser conduzida de helicóptero para o Hospital Governador Celso Ramos, mas morreu no início da noite [...]. Já Matheus foi levado de helicóptero ao Hospital Regional de São José. Ele teve fratura nos dois punhos, no pé esquerdo, uma fratura exposta na perna esquerda e um traumatismo craniano. Seu estado de saúde agora é estável.*”.

Certamente, e conscientemente o casal sabia do perigo enfrentado. Mas pelo excesso duas vidas foram colocadas em risco por uma aventura, um prazer em estar passando dos limites impostos. Pois é na angústia como ressalta Bataille (2017) é que desejamos para além da morte e do aniquilamento, a superação desta mortificação.

[...] A vida é em sua essência um excesso, a vida é a prodigalidade da vida. Sem limite, esgota suas forças e seus recursos; sem limite, aniquila aquilo que criou. A multidão dos seres vivos é passiva nesse movimento. No extremo, toda via, queremos resolutamente o que coloca nossa vida em perigo (BATAILLE, 2017, p. 110).

¹⁵ Disponível em: < <https://extra.globo.com/noticias/brasil/mulher-morre-namorado-fica-ferido-apos-queda-de-cachoeira-em-florianopolis-casal-publicou-foto-antes-do-acidente-11350826.html>>. Acesso em: 10 de jan. 2020.

Compreendemos que está em nós o excesso, como se tivéssemos energia em demasia que nos faz não ter limites. Exceder, experimentar a morte em vida. O erotismo, segundo o filósofo é um excesso, e isso também encontramos as *selfies* de risco, como já citamos. Quem as faz extrapassa todas as regras da manutenção da vida, nessa era midiática, a qual temos adoração pelo perigo, pelo risco e também pelo exibicionismo.

Outra questão a ser relacionada nessa observação das *selfies* - percebemos um desejo pela morte? Conscientemente acreditamos que não, mas esse anseio em se colocar em continuidade sendo descontínuo é o que nos chama atenção no autorretrato. Na *selfie* de Emma, por exemplo, também apontamos um sacrifício de si. Conforme Bataille (2017, p. 46), “o desencadeamento global do desejo de matar, que é a guerra, excede em seu conjunto o domínio da religião. O sacrifício - que é, como a guerra, suspensão do interdito do assassinato -, ao contrário, é o ato religioso por excelência”.

Ou seja, Emma, assim como os animais e corpos humanos eram utilizados em ritos religiosos, fez-se oferenda. Assim como todos os fotógrafos que se arriscam por uma *selfie*. Há um sacrifício aos olhos dos outros. Conforme (Bataille, 2017) sacrifício faz parte do excessivo, do violento, assim como a *selfie* de risco que consideremos um ato transgressor. E por isso, com essa oferta de si, encontramos o sagrado na fotografia, pois a jovem é despida de qualquer medo da morte enquanto morre, e por consequência disso, nós espectadores dessas fotografias, participamos dos elementos que sua morte revela. “Ele elemento é o que podemos nomear, com os historiadores das religiões, o sagrado” Bataille (2017, p. 45).

Evidenciamos ainda que essa foto é um exemplo de sacrifício porque há sofrimento e a fotógrafa deseja o risco em busca da satisfação do outro. E esse desejo a leva ao extremo – a morte.

[...] Capaz de nos arrastar a loucas despesas e de nos arruinar. Diferentes indivíduos suportam de maneira desigual grandes perdas de energia ou de dinheiro - ou graves ameaças de morte. Na medida em que podem (é uma questão - quantitativa – de força), os homens buscam as maiores perdas e os maiores perigos (BATAILLE, 2017, p. 110).

Desta forma, quanto mais força e desejo temos, mais queremos nos expor ao perigo para o olhar do outro. “Quem tem a força para tanto se entrega a contínuas despesas e se expõe incessantemente ao perigo.” (BATAILLE, 2017, p. 110). Ou seja, não nos atentamos ao sentimento de perda, ou se simplesmente ao perigo da morte, nos sacrificamos pela aventura que proporcionamos ao outro que nos vê em ameaça - é o gozo do outro que nos faz correr risco de morte. Por isso, dissemos que é um ato erótico, pois o sacrifício é um desrespeito voluntário, somos vítimas oferecidas à morte na *selfie* de risco.

6 A SELFIE DE RISCO E O ATO PORNOGRÁFICO

Desde que o mundo se tornou cada vez mais informatizado e tecnológico, e que vivemos praticamente 24 horas conectados, postando nossas vidas quase a cada movimento de nosso cotidiano, e consequentemente acompanhando a vida do outro, percebemos que há exposição de nossa intimidade em demasia. Desse modo, arriscamos comparar esse fenômeno com o fim da aura que Benjamin (1985) nos proferiu em relação à arte e cultura, o qual perdeu o “segredo”, nada mais é mistério. Pelo contrário, temos uma enxurrada de fotografias que há muito tempo não são mais guardadas a sete chaves como os antigos álbuns. Somos apresentados todos os dias por uma porção de *stories* no *Instagram*, por exemplo.

As *selfies* de risco compõem essa massificação de exposição, posto que seja cada vez mais comum encontramos nos perfis do *Instagram*, por exemplo, fotos de pessoas que fazem seu autorretrato em locais perigosos. Não há como contabilizar essas fotografias, porém, acessando o site como o “Far e Wide”¹⁶, temos acesso à 50 fotos de autorretratos de risco.

Figura 13 - Uma das selfies mais perigosas do mundo



Fonte: farandwide.com.

No site encontramos a chamada de uma reportagem - “*The World's Most Dangerous Selfies*” (Far & Wide, 15 de outubro de 2019). E o brasileiro Marcelo Mesalira de Camargo, 35 anos está ali com o décimo autorretrato mais perigoso do mundo. Em entrevista para o site

¹⁶ Disponível em: <<https://www.farandwide.com/s/dangerous-selfies-6dac0a84fa80490c>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Tribuna de Jundiaí¹⁷, o design gráfico contou que começou a focar mais no assunto no ano de 2010. E que apesar de realizar fotos nas alturas, com equipamento de segurança apropriado, fato que o auxilia em correr menos risco de morte, e em um ambiente em contato com a natureza como mostra a fotografia, sente medo de outros tipos de aventura, como bungee jumping e rope jumping. “A altitude me fascina muito, não tiro fotos assim por exibicionismo ou para enfrentar riscos, eu realmente gosto de estar nesses lugares, observar paisagens incríveis e saber que naquele momento eu estou num lugar onde não são muitas pessoas que poderiam estar contemplando. Me sinto privilegiado por conseguir”, salienta (Tribuna de Jundiaí, 23 de setembro, 2019).

Mesmo o fotógrafo afirmando que não corre o risco por exibicionismo, evidenciamos que esta foto também gera o desejo no espectador. Sontag (2004) disserta sobre a incitação que as fotografias podem gerar.

As fotos podem incitar o desejo da maneira mais direta e utilitária — como quando uma pessoa coleciona fotos de exemplos anônimos do desejável com o fim de ajudar a masturbação. [...] O desejo não tem história — pelo menos ele é experimentado, em cada momento, como algo totalmente em primeiro plano, imediato (SONTAG, 2004, p. 15).

Ou seja, o desejo é imaterial, mas segundo a autora ele está embutido na história através de situações que são concretas e específicas. Por isso, preceitos diferentes podem ser utilizados no uso das imagens quando a intenção é despertar o pensamento crítico da história. E nesse caso, no estudo das imagens de risco.

Assim, a imagem é feita para ser olhada, para satisfazer a pulsão. Pois temos a *selfie* do fotógrafo e a *selfie* do espectador, em uma imagem só como espectadores temos uma mobilização em função da imagem, diferente do produtor dela. A fotografia de Marcelo nos oferece o *studium* que Barthes (1984) nos apresentou, pois, observando a *selfie* conseguimos apontar o que é visualmente exposto, podemos considerar que o esportista quis nos mostrar. Pois “O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto/não gosto” (BARTHES, 1984, p. 47).

Entretanto, temos também o objeto parcial de desejo, o que não foi intencional – o *punctum*, também apresentado nos capítulos iniciais desta pesquisa. De acordo com Aumont (1993), o *punctum* também funciona como o gozo da imagem. Compreendemos que o *punctum*

¹⁷ Disponível em: <<https://tribunadejundiai.com.br/cidades/jundiai/jundiaiense-aparece-em-lista-de-selfies-mais-perigosas-do-mundo/>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

faz parte de associações subjetivas e, para nós o *punctum* desta imagem é o que não aparece visualmente nela. O corte, a ferida da *selfie* de Marcelo é o fato de não conseguir ver o equipamento de proteção. Ao mesmo tempo que a matéria traz a informação que ele os usa, não conseguimos ver, olhar tal proteção. Esta imagem é a fotografia do espectador, pois como explica Aumont (1993) é o observador que lança o olhar à imagem, investe e apropria-se dela de forma singular, contestando pequenos pedaços do real.

Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua - o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto” (SONTAG, 2004, p. 33).

Essa falta de visão do material de proteção contribui com nosso olhar diferenciado à cintura. E também percebemos que há um fetichismo, algo que nos faz lembrar a morte que Marcelo poder encontrar sem querer. Aumont (1993) acresce essa ideia de fetiche ao afirmar que há características múltiplas nas fotografia com relação a teoria de Sigmund Freud, pois conforme a teoria do psicanalista, o fetichismo é a subversão que a criança cria ao descobrir de modo traumático que a mãe não tem o órgão masculino, e então para acreditar que o órgão existe ela escolhe um substituto - o fetiche, gerado pelo seu olhar no momento do trauma. Neste sentido, há na fotografia esse objeto parcial, de corte, de medo e de morte.

A fotografia de Marcelo tem características que permitem essa fetichização. Uma delas é o que Aumont (1993) descreve como a interrupção do olhar. Existe nessa *selfie* um hiato; aquele momento que paramos para observar que tipo de risco ele corre e nisso resulta o fetiche. É um fora-de-campo singular, não é material, mas atraente. É o *punctum*. O autor afirma ainda que é o lugar da castração, o “bem ao lado” que é o do fetiche.

Também o fato de a imagem produzir um papel social, pois é um documento, mostra o que foi e que pode não ser mais – também como o fetiche. E ainda, a fetichização na força do silêncio, já que segundo o escritor, a imagem é visível e silenciosa. “O processo propriamente fotográfico, produz sempre uma conjunção entre exercício de olhar e fetichização (a qual supõe, é bom lembrar, uma contestação do real)” (AUMONT, 1993, p. 129).

Além de toda essa pulsão que a falta de segurança nos faz sentir pela imagem, destacamos o dispositivo desta *selfie* que nos mostra a moldura limite e enquadramento. Como experiência profissional temos o conhecimento de que realizar a impressão de fotos é cada vez mais escassa, e isto faz com que a moldura objeto apareça com menos frequência. Mas a moldura abstrata está presente, ela nunca some por total. Aumont (1993) ressalta que a moldura

objeto tem função visual, é o limite do espaço interno entre o espaço externo da imagem, ou seja, dá a garantia ao espectador olhar com atenção, com mais organização.

Entretanto, destacamos a moldura abstrata que a armação de ferro faz em torno de Marcelo. É este dispositivo limite que se sobressai na *selfie*. “É sobretudo aqui a moldura-limite que está em causa [...] as bordas da imagem são com certeza o que interrompe a imagem, e também o que faz comunicar o interior da imagem, o campo, com seu prolongamento imaginário, o fora-de-campo” (AUMONT, 1993, p. 147). O produtor da *selfie* encontra-se em meio as ferragens, estas armações as quais ele subiu e que não conseguimos saber ao certo o que são. E formam elementos geométricos aos pés e ao lado do personagem que se encontra centralizado na imagem. Consequentemente também nos deparamos com outro enquadramento, que é a descentralização da fotografia, outro dispositivo das imagens.

Há na imagem vários centros, de diversas naturezas – centro geométrico, “centro de gravidade” visual, centros secundários da composição centro diegético-narrativos – e a visão das imagens consiste em organizar esses diferentes centros com relação ao centro “absoluto” que é o sujeito espectador (AUMONT, 1993, p. 148).

Essa relação entre esses vários centros e suas naturezas é denominado como composição. Segundo o teórico é através dela que podemos pensar as imagens como um campo de forças e consequentemente, sua visão como um meio de criar as relações entre imagem e espectador. Logo, a visão que se tem dela é um processo ativo que gere relações, nem sempre estáveis ou mutáveis entre espectador e fotografia. O autor ressalta ainda que o papel do espectador é fundamental uma vez que é ele que desenvolve uma estética do descentramento permanente e a imagem só se torna interessante se há algo descentralizado nela. É desta maneira que o espectador confrontará centro e descentralização.

A grande diferença dos retratos feitos por máquinas analógicas e das selfies é que se pode mudar o enquadramento pós registro. Não há informação sobre que tipo de dispositivo foi utilizado para Marcelo fazer seu registro. Enquadrar significa selecionar através do visor, quanto ao distanciamento da câmara em relação ao objeto fotografado, levando-se em conta a organização dos elementos internos do enquadramento, verifica-se que a distinção entre os planos não é somente uma diferença formal, cada um possui uma capacidade narrativa, um conteúdo próprio. Porém, o enquadramento pode ser feito no momento da edição desta fotografia, fato que não ocorria com o uso de filmes, de fotos realmente reveladas. Hoje não se revela nada, imprime-se uma imagem que pode ser modificada com ajuda tecnológica. Ou seja, Marcelo pode ter enquadrado através do visor de um programa de edição de imagens.

Destaca-se que o esportista escolheu o ângulo denominado mergulho ou plongée em francês, que é quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo, muito utilizada nas *selfies*. Antes das fotografias feitas instantaneamente, escolher esse tipo de ângulo era um risco, não havia uma visualização da imagem antes de sua revelação. Atualmente esse e tantos outros ângulos podem ser testados antes da definição final do autorretrato. São todos esses elementos que fazem a diferença de como o espectador recebe essas imagens, porque o dispositivo na posição de mergulho diminui o sujeito em relação ao espectador.

Já em nossa segunda foto desse capítulo, trouxemos a *selfie* do fotógrafo Daniel Lau. Segundo o site Far & Wide - “*No Instagram, ele costuma compartilhar detalhes sobre os cumprimentos necessários para obter a foto perfeita e completamente perigosa*” (15 de outubro de 2019). Diferentemente do personagem da primeira foto, Lau tem declaradamente o perigo, o risco de morte como foco ao se aventurar nas alturas. Ele não utiliza de nenhum tipo de equipamento de segurança, somente tem a preocupação de escolher o melhor arranha-céu, a lente que utilizará para o melhor ângulo, como por exemplo, essa grande angular que fez o enquadramento que nos dá a sensação de infinito na imagem, pois proporcionam um maior ângulo de visão e afastam o assunto da foto, fazendo com que seja capturada uma maior área do que com a lente normal, porém as fotografias feitas com esse tipo de lente apresentam uma distorção notável em suas bordas.

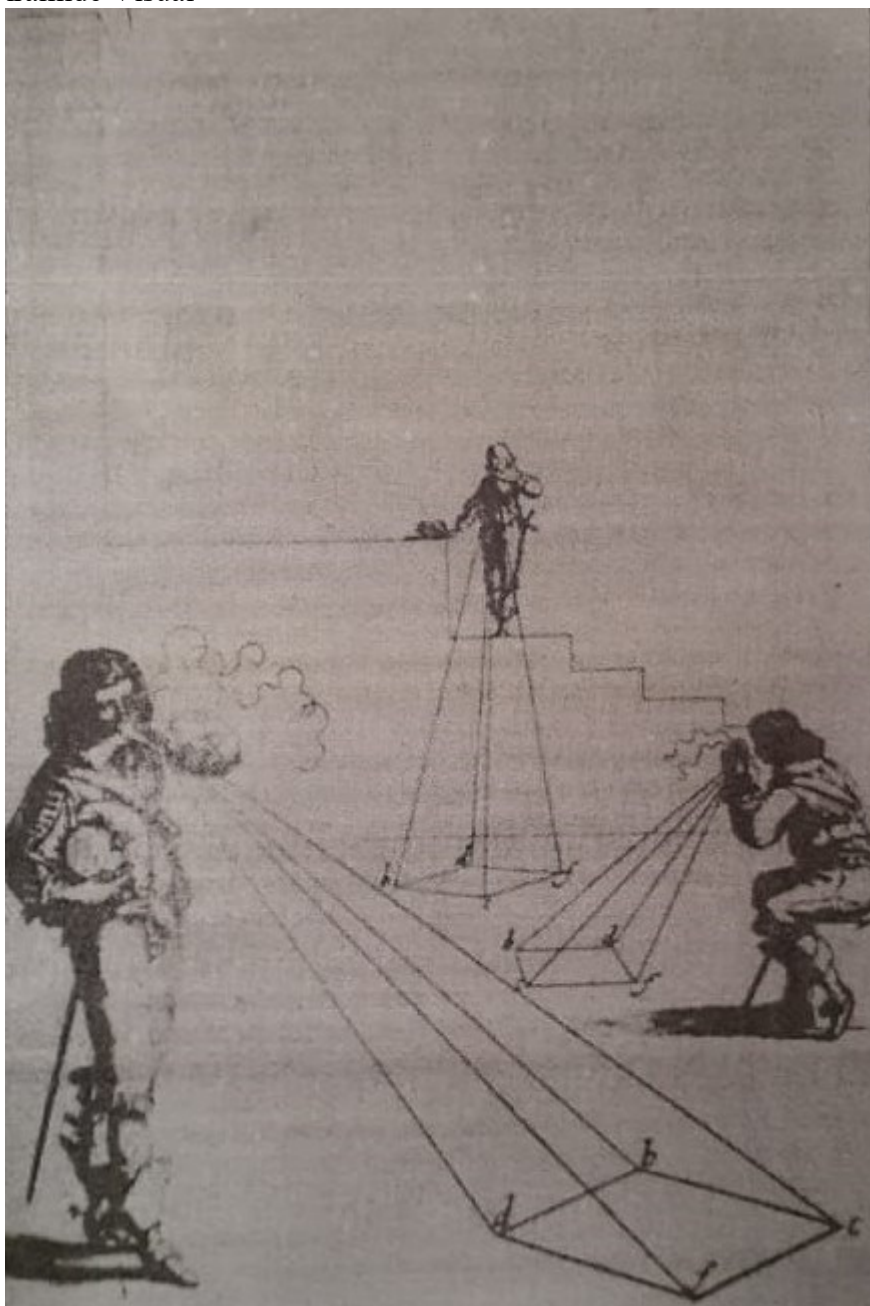
Figura 14 - *Selfie* em um arranha-céu de Hong Kong



Fonte: farandwide.com.

A escolha da grande angular para a realização desta *selfie* nos traz o conceito da pirâmide visual invertida. Lau ao levantar a câmera realiza como Marcelo um “*enquadramento em plongée*”.

Figura 15 - Pirâmide Visual



Fonte: Aumont (1993, p. 151).

Esse enquadramento já faz parte do mundo das imagens desde o tempo de Renascimento, segundo Aumont (1993). Pois é decorrente da noção de um raio luminoso que auxiliava na composição de uma obra de arte.

[...] o olho que olha o mundo diante de si é apresentado como uma espécie de farol que varre o espaço (com exceção de que, se a luz sai do farol, entra no olho); no olho entra uma infinidade de raios luminosos que formam um cone cujo cume é esse olho. Esse cone estende-se pelos lados e de fato é relativamente informe. Esse cone estende-se pelos lados e de fato é relativamente informe (AUMONT, 1993, p. 150).

Ao observarmos a imagem que Aumont (1993) ilustra, percebemos que a *selfie* também traz essa noção de pirâmide visual, que segundo o autor corresponde então à extração, pelo pensamento, de uma parte do ângulo sólido formado por esse cone-parte que tem por base ou região relativamente restrita, em direção ao centro do campo visual. No momento que Lauergue sua máquina, ele expõe o ângulo que tem o olho como vértice e o objeto por base.

Este é mais um dispositivo dessa *selfie*. Com tal característica evidencia que a pirâmide visual é a concretização da moldura, a qual mostra, emoldura e limita um determinado campo visual. Tanto o fotógrafo como o espectador têm sua pirâmide visual, seu corte através do olhar e com isso realizam o enquadramento de uma fotografia. “O enquadramento é pois a atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado, cuja imagem é o traço” (AUMONT, 19993, p. 153). E esse processo é tanto material como mental e resulta em determinados campos vistos na imagem.

Sobressai nessa fotografia também o primeiro plano. A lente escolhida faz com que o modelo fique bem próximo, com indícios de intimidade e expressão, com a função de isolar o sujeito do ambiente e chamar a atenção do espectador.

Além dessas disposições que ambas as *selfies* nos mostram, trouxemos essas duas fotos como exemplos para discorrermos sobre como os autorretratos de risco entram nessa ideia de valor de exposição, e precisam aparecer para terem seu real valor. Isso é tão atual que sites enumeram lista sobre quais são as *selfies* mais perigosas. O fotógrafo do autorretrato já não faz mais fotografias como outras gerações que tinham a intenção de guarda-las, tê-las como algo precioso, seja ela perigosa ou não. Nossas *selfies* pesquisadas são exemplo claro da prostituição das faces na contemporaneidade, conforme discorre o pensador Byung-Chul Han.

O filósofo Byung-Chul Han, em sua obra “*Sociedade da transparência*”, no capítulo “*Sociedade da exposição*” diz que o mundo capitalista está preocupado unicamente em chamar atenção e trabalha com a mesma ideia de Benjamin (1985) sobre o valor de culto x valor de exposição. O autor diz que o semblante humano é mercadoria e seu valor aurático desapareceu há tempos (Han, 2017). E ressalta ainda - “na sociedade positiva, na qual as coisas, agora transformadas em mercadorias, têm de *ser expostas* para *ser*, seu valor cultural desaparece em favor de seu valor expositivo” (HAN, 2017, p. 26). Ou seja, a sociedade que antes era denominada como transparente, quando o assunto era liberdade de informação, agora também é uma sociedade positiva, a qual não prima pela existência das coisas e sim por sua exposição.

As duas *selfies* expostas acima estão dentro da sociedade positiva. Mesmo que Marcelo diga que não as faz por exposição, acaba colocando sua face em rede mundial. Lau, o outro personagem, deseja sua face no mundo. Ambos aparecem ali para agradar. Eles anseiam esse perigo, sublimam ele. Han (2017) nos explica que a sociedade transparente exclui toda negatividade, acelerando a si mesma. Não sabemos mais viver com sentimentos negativos – sofrimento e dor. Há uma certa anestesia em nossas ações. Não são somente os profissionais da saúde que lidam com pacientes com doenças terminais que agem como se a morte fosse algo muito bom, pois ao seu ver o paciente está livre do sofrimento, por exemplo. A sociedade positiva lida sempre com o designamos como o lado bom das situações.

O veredicto da sociedade positiva é este: “Me agrada”. É significativo que o *facebook* se negue coerentemente a introduzir um *emotion* de *dislike button*. A sociedade positiva evita todo e qualquer tipo de negatividade, pois esta paralisa a comunicação. Se valor é medido apenas pela quantidade e velocidade da troca de informações, sendo que a massa de comunicação também eleva seu valor econômico e veredictos negativos a prejudicam. Com *like* surge uma comunicação conectiva muito mais rápida do que com o *dislike* (HAN, 2017, p. 24).

Neste sentido, quem faz as *selfies* de risco tem a negatividade da morte negligenciada. E se caso a tentativa de fotografar resulte em morte, nós pertencentes da sociedade positiva, concluiremos que o fotógrafo morreu, mas foi feliz. Nos atentamos com o espetáculo que é estar em risco, em um instante podemos não ter mais vida, mas morremos em um momento de lazer e diversão. Como se a fotografia provasse algo de positivo, e afirmamos que a imagem nunca prova nada e assim, mais uma vez a negatividade também nas imagens é deletada.

Os rostos, mesmo em perigo, na sociedade da transparência ganham curtidas, e cada vez mais se proliferam. Agrada-nos ver isso, procuramos por fotos assim. E buscamos o nosso próprio reflexo nas redes, o narcisismo está presente em nossos autorretratos de risco. A *selfie* traz essa identificação com o outro que nos olha. Quem sobe em um arranha-céu como fotógrafo Lau, vai porque se exhibi ao prazer do outro. E se resulta em morte, morre com euforia do ato do ser descontínuo que somos. “Na sociedade expositiva cada sujeito é seu próprio objeto-propaganda: tudo se mensura em seu valor expositivo. A sociedade exposta é uma sociedade pornográfica; tudo está voltado para fora, desvelado, despido, desnudo, exposto” (HAN, 2017, p. 32).

Por isso, não há diferença entre as fotos do brasileiro e do asiático, temos a nudez em ambas as *selfies*. Aqueles rostos viram mercadoria, desnuda-se pela exposição, e conforme Han (2017) são faces, pois perderam valor de culto em tempos de ferramentas de manipulação

de imagem e aplicativos como *Instagram* e *Facebook*. Não é à toa que face também pode ser traduzida por superfície. Esses rostos/faces se esgotam no valor expositivo que têm, são planas, sem nenhuma ranhura, sem nenhuma negatividade. Desta forma “a face é o rosto exposto sem qualquer “áurea da visão”. É a forma de mercadoria do ‘semblante humano’. A face como superfície é mais transparente do que aquele rosto ou semblante que representa para Emmanuel Lévinas o lugar excepcional do qual irrompe a transcendência do outro” (HAN, 2017, p. 28).

A *selfie* de risco é obscena. Obscena porque nos faz irmos ao limite, corremos o risco de morte pela exposição para o outro que nos olha. Colocamos nossos rostos em perigo, na luz, nos holofotes, os tornando pornográficos.

Obscena é a hipervisibilidade, à qual falta qualquer traço de negatividade do culto, do inacessível e do mistério. Obscenos são também os canais rasos da hipercomunicação, libertos de toda e qualquer negatividade da alteridade. Obscena é a coação de colocar tudo à mercê da comunicação ou da visibilidade. Obsceno é o pornográfico colocar o corpo e alma sob foco da visão (HAN, 2017, p. 34).

Entendemos por pornografia tudo que já não esconde mais nada, como diz Han (2017), por tudo que é excesso de luz, que destrói um olhar. E essas fotografias são a prova de que o ato de fotografar vai muito além de guardar lembranças e memórias, pois os álbuns da contemporaneidade são as redes sociais, e com isso não há possibilidade nem de cultuá-las, pois em 24 horas não as teremos mais se publicarmos nos *stories* do *Instagram*, por exemplo.

O fato de não termos o culto da imagem não tira dela o poder de impacto que pode causar, pois uma *selfie* que fica no máximo 10 segundos sendo visualizada no *Snapchat*, pode ter tanta ou mais intensidade pela rapidez que alcança um público, do que uma fotografia emoldurada e presente por anos na sala de estar de uma família.

Os objetivos com a imagem nas redes sociais são outros. Conforme a matéria do site G1¹⁸, intitulada *Snapchat x Instagram Stories: quem está vencendo a disputa?* - “A Digital Stars, agência de youtubers como Kéfera Buchmann e Christian Figueiredo, conta que grande parte de seus clientes mudou para o Stories. “A maioria dos nossos influenciadores usa o Stories. Dá mais engajamento que o Snapchat”, conta Cris Catupiry, chefe de planejamento da agência. Youtuber brasileiro com maior número de assinantes, 17 milhões e contando, Whindersson Nunes foi do Snapchat ao Insta. “Está tudo na mão. Você posta uma foto e já faz um vídeo, sem ter que ficar trocando de app”ⁱ. (G1, 21 de fevereiro de 2017). A reportagem

¹⁸ Disponível em: <<https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/snapchat-x-instagram-stories-quem-esta-vencendo-a-disputa.ghtml>>. Acesso em: 27 fev. 2020.

fala de engajamento. Independente do aplicativo, o usuário não está em busca de cultivar lembranças, ele está em busca de envolvimento e interação, por mais veloz que se torne na rede.

Cabe aqui relembrar sobre o dispositivo que expusemos nos primeiros capítulos. “Na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 14). Portanto, são os dispositivos concretos e os abstratos que continuam nos envolvendo na busca pela exposição. Os dispositivos tecnológicos com sua ilimitada propagação auxiliam em nossa sociedade positiva, nessa nudez em demasia de rostos fotografados onde quer que seja, e expostos sem medir esforços e risco de vida. Todavia, o filósofo ressalta que os dispositivos sempre estiveram presentes na humanidade e destruí-los não é o caminho e nem encontrar o caminho que perpassa a forma justa de usá-los, pois não existe essa fórmula. Então ao fazer uma *selfie* de risco estamos comprovando que não há mais hora e nem lugar para o uso dos dispositivos. Podemos perder a vida, deixamos de ser viventes e somos transformados em sujeito controlados e comandados por mais um dispositivo.

A teoria de Agamben agrega ainda mais ao pensamento de Han (2017), pois entendemos que essas *selfies* só acirram ainda mais a competição pela superexposição de nossas vidas. E realmente, ao fazermos uma *selfie* de risco colocamos literalmente corpo e alma sob o foco desse mundo midiático. Assim como a pornografia destrói o Eros pelo excesso de sexo, segundo o autor, o excesso das *selfies* de risco, esse exibicionismo que nos faz muitas vezes morrer, também nos faz explorarmos a si. E exploração também é a prostituição da nossa imagem, “vendida” por pouco mais de nada, e ao mesmo tempo por muito, pois colocamos nossas vidas em jogo.

7 PONDERAÇÕES

Essa dissertação buscou analisar as *selfies* que colocaram em risco a vida das pessoas que tentaram realizá-las, mais especificamente, as feitas em locais e situações de risco e/ou viralizadas por uma narrativa do risco; refletindo sobre o autorretrato na contemporaneidade.

Refletir sobre imagem somente com conceitos já bem conhecidos e de vastas fontes bibliográficas seria o mais confortável a se fazer, mas não seria condizente com os desafios acadêmicos que nos é apresentado a todo o momento. Por isso, na introdução um apanhado sobre as teorias de imagem foi feito e o desafio tornou-se ainda maior diante do acontecimento *selfie*, da dubiedade que este retrato contemporâneo reúne.

Nunca houve resistência alguma em pesquisar sobre fotografia na linha de pensamento platônico, porém foi um dos objetivos desse trabalho ir além, pois esse entendimento é insuficiente diante de nosso objeto escolhido para o estudo. A *selfie* de risco nos apresenta uma ambiguidade, e nos fez ir em busca de um aprofundamento teórico e histórico da fotografia e ainda sobre a *selfie* antes de tornar-se viral na contemporaneidade.

Foi de extrema importância e, particularmente, de acréscimo pessoal acadêmico o levantamento realizado no capítulo dois, o qual tratamos das imagens-programas, imagens que vão muito além da representação, e chegando aos retratos, que sempre foram presentes na história da humanidade, através de Gombrich (2000). Logo com acréscimo da pesquisa sobre autorretratos na *art pop*, pois com a arte de Andy Warhol e com análise que realizamos através da teoria de Foster (2014), compreendemos melhor a relação das imagens com a produção que pode ser feita por ele. Que reproduz e produz conceitos e referências sobre a morte e a saturação da violência, por exemplo. O *punctum* delas é o excesso.

O dispositivo das nossas *selfies* nos levou ao um novo conceito que consideramos de forte relevância para o estudo que propusemos, visto que os *smartphones* e as redes sociais são mecanismos que geram subjetividade. Realizar uma *selfie* de risco, morrer por essa tentativa é um dos fatores que provam que estamos cada vez mais condicionados por esses mecanismos que sempre existiram e funcionaram de formas sutis. Queremos emoldurar um momento e acabamos emoldurando o momento da nossa morte.

Nos capítulos prévios deste trabalho procuramos entender melhor sobre a concepção do que podemos rostificar em uma fotografia de risco. O primeiro plano é um dos pontos essenciais no estudo, pois a compreensão sobre os afetos que cada rosto nos traz ou

trouxemos a eles colabora 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.

Com o conceito de Levinas (1980) sobre a noção de rosto foi possível compreender ainda mais que não é somente a face humana que pode ser considerada um rosto. Judith Butler (2011) em seu artigo “Vida Precária”, diz que o rosto em uma imagem pode assumir um papel de catacrese, pois ele fala, exprime sentimentos, pois nos olha, ele grita sem ter cordas vocais e até sorri sem ter dentes. Assim como mostrou-se nesse trabalho quando os pés foram expostos como um rosto na *selfie* de risco.

Compreende-se que esses deslocamentos representam uma série de outros movimentos. Segundo a autora, quando conseguimos determinar o rosto de uma imagem, estamos acordando àquilo que é precário em outra vida, é precário à vida em si mesma. Aponta-se que a precariedade dos rostos das *selfies* é a precariedade do Outro, só quando percebemos isso podemos nos afetar com a situação e isso não ocorre em nosso objeto de estudo, porque há um ocultamento do espanto ou do horror do fato de arriscar-se por um autorretrato. É natural alguém morrer tentando fazê-lo. É a negatividade da morte que está nesses rostos.

[...] Levinas deixou claro que o rosto não é exclusivamente um rosto humano e, mesmo assim, é uma condição para a humanização. Por outro lado, há o uso do rosto, no interior da mídia, no sentido de efetivar a desumanização. Poderia parecer que a personificação nem sempre humaniza. Para Levinas, ela pode muito bem evacuar o rosto que não humaniza; e eu espero mostrar que a personificação às vezes opera sua própria desumanização (BUTLER, 2011, p. 19).

Ressalta-se que as *selfies* de risco são o enquadramento da vulgarização da vida do Outro. Esse Outro que conforme a autora, também é o Eu. A exposição e o excesso da busca por aparecer precariza nossa existência.

Nosso trabalho ao decorrer de seu desenvolvimento nos abriu muitas possibilidades de análise. Fato que dificultou na escolha do que realmente determinarmos como punctual. Definimos então que com a teoria Bataille deveríamos considerar o aspecto erótico dessa que ele nos apresenta, e de como nos instiga ao desejo por correr riscos de perdermos a própria vida em busca de um autorretrato. Para isso, contamos com o suporte teórico de Deleuze (1983), Levinas (1980), Sloterdijk (2016), Mondzain (2009) e Han (2017). Sendo que o último nos trouxe novos conceitos sobre erotismo, e nos fez refletir sobre o ato pornográfico da *selfie* de risco.

Os estudos teóricos de Aumont (1993) foram de grande relevância a esse estudo, pois auxiliou no esclarecimento de muitos pontos na análise das fotografias. Sentíamos falta de algo e não conseguíamos avistar esta lacuna, mas nos veio em tempo. Certamente compreendemos com o autor que a existência de uma imagem está interligada com o prazer que o espectador sente ao consumi-la. Por isso foi necessária essa investigação sobre imagem, não exclusivamente da fotografia.

Reforça-se ainda o quanto de erotismo esses autorretratos carregam, e consequentemente transformam a vida em uma vitrine viva. As *selfies* são pornográficas porque excedem os limites, fazem espectadores desses atos de morte ou quase morte.

O filósofo Jacques Rancière em sua obra “*O Espectador Emancipado*” (2012) nos traz observações sobre o papel da imagem no capítulo “*A imagem intolerável*”, e diz que “a imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (RANCIÈRE, 2012, p. 96). Ou seja, por mais que saibamos ou consideramos essas fotografias perigosas, não deixamos de fazê-las e de procurar saber ou vê-las nas mídias. Nosso objeto de estudo não é uma imagem intolerável, e nem suas consequências não têm o papel de torná-la intolerável, uma vez que nós como espectadores não fechamos os olhos para o perigo. Percebe-se que essas imagens estão aos montes nas mídias e, e fica o questionamento do quanto elas têm legibilidade, quais são suas singularidades? O autorretrato contemporâneo tem história e tem sintoma, pois se articula com o contexto de um mundo saturado de vaidade e narcisismo.

Constata-se que a *selfies* e os autorretratos têm diferenças; a primeira não teria o mesmo sentido se não viesse acompanhada de uma narrativa de risco. Além de estar exposta à manipulação de imagens, tanto para enquadramento quanto às montagens que dão uma capacidade narrativa bem particular que criam produções de sentido.

Selfies de risco formam outra configuração sobre imagens, pois o perigo não é obstáculo, assim como a morte já não amedronta. Esses autorretratos compõem o espetáculo de uma sociedade que já não se importa ou se espanta com quase nada, sente-se atraída por essas narrativas de perigo e morte que às vezes traz uma mentira, como foi o caso da fotografia analisada no quarto capítulo da pesquisa. Pois, não importa mais se a imagem traz o mínimo de verdade, mas ela nos dá uma narrativa. a vida tornou-se um espetáculo. “[...] nossa vida separada de nós mesmos, transformada pela máquina do espetáculo em imagens mortas, diante de nós, contra nós” (RANCIÈRE, 2012, p. 85). Destarte, banaliza-se a vida e o horror com a quantidade de autorretratos feitos pelo mundo, somente pela busca do aparecer mais e mais,

pois quando alguém morre na tentativa de uma *selfie* é só mais alguém sem nome, só mais um caso de “loucura” em busca de uma *selfie* para mostrar-se ao mundo.

A imagem da *selfie* de risco é tolerável e traz um apagamento, um recalque desse intolerável das imagens, pois ela banaliza o ato do risco de morte. Expõe e se torna pornográfico. Nossa reflexão é o quanto nosso objeto de estudo afeta nossa existência, que efeitos produzem e o quanto o morrer por uma foto transmuta a visão de uma sociedade.

[...] Trata-se realmente de afetos que embaralham as falsas evidências dos esquemas estratégicos; são disposições do corpo e do espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo. Sua tensão aponta, assim, para outra política do sensível, política baseada na variação da distância, na resistência do visível e na indecibilidade do efeito. As imagens mudaram nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos. Essa poderia ser a conclusão suspensiva deste breve sobre o intolerável nas imagens (RANCIÈRE, 2012, p. 101).

Assim quem é receptor as recebe pacificamente, de maneira tolerante e distanciada, diferentemente do que diz o autor. Percebe-se que os autorretratos perdem seu poder de afetos e *punctuns* dentro da sociedade. Essas fotografias formam novas concepções de imagens, formam sujeitos insensíveis perante esse intolerável da imagem. De modo que também composto um dos objetivos pesquisa restituir esse intolerável da imagem da *selfie*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 27-51.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. Tradução Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Edusp, 1999.

AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**. Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

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

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

BUTLER, Judith. **Vida precária**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.

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

_____; GUATTARI, 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.

_____. Remontagens do Tempo Sofrido. In: _____. **Imagem e legibilidade da história**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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

_____. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 1985.

FOSTER, Hal. O retorno do real: A vanguarda no final do século XX. In: _____. **O retorno do real.** São Paulo. Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. “Las Meninas”. In: _____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas / Michel Foucault; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

FROSH, Paul. **Selfies – The gestural image:** The selfie, photography theory, and kinesthetic sociability. *International journal of communication*, v. 9, p. 22, 2015,

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

GUNTHER, André. (2015), “**The consecration of the selfie**”. *Études photographiques*, 32. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/3537>. Acesso em: 02 out. 2015.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência.** Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes: 2017.

LEVINAS, Emanuel. **Totalidade e infinito.** 3ª ed. – Biblioteca de filosofia contemporânea; V.5, 1980.

LUCIE-SMITH, Edward. Conceitos da arte moderna. In: _____. **Arte Pop.** uma arqueologia das ciências humanas / Michel Foucault; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História.** São Paulo: Ática, 2001.

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

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Portugal: Nova Vega, Limitada, 1ª edição, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual:** possíveis aproximações. In. *Literatura, Cinema e Televisão.* São Paulo: Senac, 2003.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

SLOTERDIK, Peter. **Esferas I: Bolhas**. Tradução José Oscar de Almeida Marques – São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

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