



Entre autorretrato e selfie: um estudo da performance em fotografias de si

Between self-portrait and selfie: a study of performance in photographs of oneself



Ravena Sena Maia¹

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, com pesquisa voltada para a fotografia e performances nas práticas da selfie e autorretratos nas redes. Integra o Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e a Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais. E-mail: ravenasena@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa as categorias de autorretrato e selfie para compreender as problemáticas espaço-temporais presentes no pensamento de Mauricio Lissovsky que envolvem a construção da imagem de si. Pela chave da performance, busca-se compreender a historicidade dos autorretratos até o fenômeno das selfies e apontar maneiras diferenciadas por meio das quais os corpos compõem relatos de si, com intencionalidades e sentidos próprios que configuram modos diversos de encarar o espaço e tempo nas experiências fotográficas. Apesar de apresentarem as matrizes do gênero, os autorretratos sêlficos trazem especificidades em sua performance, o gesto como modo de instaurar o espaço-tempo fotográfico.

Palavras-chave: autorretrato; selfie; performance; fotografia.

Abstract: This study analyses self-portraits and selfies to understand the space-time issues in Mauricio Lissovsky's thought, which involve constructing self-images. By the lens of performance, it seeks to comprehend the historicity of self-portraits up to the phenomenon of selfies and to point out several ways in which bodies compose accounts of oneself, with their own intentions and meanings that shaping various modes of perceiving space and time in photographic experiences. Despite showing the matrices of the genre, selfies bring specificities in their performance: gestures as establishing the photographic space-time.

Keywords: self-portrait; selfie; performance; photography.

Introdução

Mauricio Lissovsky sempre foi um nome que acompanhou meu percurso de estudos na fotografia. Daí a um tempo, o nome ganhou um rosto quando tive a oportunidade de ser sua aluna em uma disciplina da pós-graduação ministrada por ele com a professora Ana Maria Mauad. Nunca mais abandonei nem seus textos e nem as oportunidades de assisti-lo ensinando, contando histórias e filosofando, sempre trazendo as melhores perguntas para a imagem. Recentemente, havíamos nos encontrado virtualmente, devido à pandemia, durante minha banca de qualificação do doutorado, ocasião na qual Lissovsky demonstrou uma certa curiosidade por aqueles caminhos de pesquisa ainda incertos e tão abertos que apresentei. Sua fala foi embalada por um mar de questionamentos e problematizações que, como ele mesmo afirmou, será tarefa minha tentar solucionar. Este ensaio, portanto, é uma conversa póstuma, uma tentativa de alinhar alguns dos muitos fios de pensamento que Lissovsky me presenteou em nosso último encontro.

A pesquisa que apresentei trata das performances nas selfies, imagens que se colocavam para mim enquanto uma forma cultural, ou seja, atravessando os modos de usos e as práticas da fotografia amadora na contemporaneidade. Eu não pretendia elaborar uma definição ontológica da selfie, demarcando os aspectos que ditam se uma imagem é ou não é algo. Interessava-me aprofundar mais nas práticas e disputas existentes nos usos que se fazem da selfie, e também como essa forma de imagem vem transformando o fazer e as estéticas dos retratos e autorretratos no geral.

Todavia, Lissovsky pontuou que eu precisava evidenciar os contrastes entre selfies e autorretratos, demarcar as categorias e deixar mais explícito o que tem de particular em cada uma delas: todo autorretrato é uma selfie? Toda selfie é um autorretrato? Quais as intencionalidades que mobilizam o fazer em cada uma delas, são as mesmas ou não? Esse era um problema que eu precisava enfrentar. Este artigo, por fim, é um enfrentamento em duas medidas posto por Lissovsky: enfrentar um problema teórico, e também uma saudade. Dialogar com suas ideias será a maneira que encontrei para encarar esses dois desafios.

Evidente que as produções de retratos e autorretratos em si não representam novidades nesse campo imagético, mas a proporção em que as presenciamos no cotidiano das redes sociais pode apontar um outro lugar tanto dos corpos quanto dos modos de subjetividade atualmente. Julia Eckel, Jens Ruchatz e Sabine Wirth (2018) sinalizam a grande repercussão dos autorretratos nos ambientes digitais mesmo antes do termo selfie ser cunhado. Entretanto, os autores acrescentam também que

o uso recorrente desse último nome, no lugar de “autorretrato”, não é arbitrário e sinaliza uma consciência pública sobre a prática de imagens de si que há muito passava despercebida, ao mesmo tempo que a presença de um novo termo para tratar desses autorretratos com celulares pode sugerir a existência de diferenças significativas perante os autorretratos tradicionais (Eckel; Ruchatz; Wirth, 2018).

Lançando o olhar sobre a definição de selfie publicada no Dicionário Oxford (Selfie, 2013), “uma fotografia que alguém faz de si, tipicamente feita com um smartphone ou webcam e carregada em um site de rede social” (tradução nossa), e comparando a variedade de práticas e usos fotográficos denominados como selfie, pode-se concluir que os limites de cada ponto dessa definição são amplos e complexos. Selfies de partes do corpo da pessoa (por exemplo, pés) ou de uma pessoa com um grupo destoam do autorretrato *stricto sensu*; selfies não necessariamente compartilhadas em redes sociais, mas em mensagens privadas ou armazenadas nos smartphones, e imagens marcadas em legendas como selfie, mas que são retratos clicados por um outro alguém, são exemplos que demonstram o quanto esse termo é utilizado em imagens que não se enquadram perfeitamente na descrição do dicionário, muito embora comprovem a dimensão do fenômeno cultural nas práticas fotográficas cotidianas (Eckel; Ruchatz; Wirth, 2018).

Com ou sem compartilhamento de imagem, não há como pensar tal fenômeno sem a presença das redes sociais. Nicholas Mirzoeff (2016) argumenta que a popularização do termo selfie, conquistando o título de “palavra do ano” em 2013 pelo Dicionário Oxford, ocorreu ligada à popularidade da plataforma Instagram, na qual 184 milhões de imagens foram marcadas como selfie somente no ano de 2013. O cenário das redes sociais torna-se fundamental para destacar uma particularidade da selfie: seu caráter comunicativo, ou seja, sua função como mensagem visual pela conexão a um cenário de redes que demonstra a especificidade do termo na atualidade, o “vetor de um modo particular de comunicação” (Gunthert, 2018, p. 33). Pelo viés comunicativo, certos autores chegam a afirmar que as práticas e contextos importam mais do que a imagem de si para caracterizar o fenômeno (Gómez Cruz; Thornham, 2015). Em suma, não há consenso nas pesquisas sobre qual aspecto é mais importante para definição do termo, uma saída encontrada é “entender a selfie como um fenômeno híbrido que mescla a estética do autorretrato fotográfico com as funções sociais da comunicação interpessoal online” (Tifentale *apud* Eckel; Ruchatz; Wirth, 2018, p. 8, tradução nossa).

No entanto, nota-se que a inscrição autobiográfica instaurada pela selfie é de outra ordem e nos convoca a pensar o conceito de autorretrato de forma

historicizada, com o objetivo de entender as nuances desse modo atual de relatar a si. Mauricio Lissovsky centrou grande parte de seu trabalho de pesquisador na reflexão daquilo que ele nomeia como “a máquina de esperar” (Lissovsky, 2008), cuja pose fotográfica denotaria um problema de ordem espaço-temporal. Interessava-se, sobretudo, na duração do ato fotográfico, reposicionando a questão da temporalidade fotográfica na relação fenomenológica entre o fotógrafo e sua câmera, os jogos que se estabelecem durante essa experiência de agenciar o visível, e, por vezes, o invisível materializado na imagem.

Com o desejo de dialogar com o pensamento de Lissovsky, pretendo articular o problema dos limites entre autorretrato e selfie nas práticas fotográficas a partir de uma perspectiva espaço-temporal. No entanto, ao olhar a materialidade de tais imagens, minha perspectiva será pautada na noção de performance enquanto lugar de apreensão das relações entre sujeitos e nas implicações históricas e formas culturais que são incorporadas no momento do clique, mas que se perpetuam além dele, na interação com o objeto, a foto. Se é pelo corpo que “nós somos tempo e lugar” (Zumthor, 2010, p. 166), encaro os contornos da selfie e do autorretrato como um problema espaço-temporal, assim como Lissovsky sugere, mas articulados pelo viés da performance.

Performances como chave metodológica

Ao pensar sobre os retratos e autorretratos, entende-se que é pelo corpo que se adentra o espaço-tempo da fotografia, é por meio do corpo que se experiencia a fotografia enquanto acontecimento. Sutton (2009) resume bem essa noção, na elaboração do que seria o “acontecimento” da fotografia, ao colocar a pose – exposição fotográfica e comportamento do corpo – e o momento do clique como aquilo que é comum a toda imagem fotográfica, ou seja sua temporalidade raiz.

Mesmo quando a tecnologia no século XIX diminuiu os tempos de exposição em uma fração de segundo e apressou a fotografia em direção ao *instante* e depois ao cinema, o legado daquele momento de hesitação – o momento Kodak e o momento decisivo – ainda permanece. Este é o nosso primeiro exemplo de uma compreensão diferente de um evento fotográfico. Não é uma mudança radical de tecnologia, mas sim o acontecimento da Fotografia, o acontecimento real em torno do qual se escreve a história da fotografia. (Sutton, 2009, p. 7, grifo do autor, tradução nossa)

Entender a historicidade desses corpos em fotografia se torna fundamental para uma análise mais cuidadosa a respeito dos retratos e autorretratos contemporâneos. Convoco para isso a noção de *performances incorporadas* que, segundo Diana Taylor (2013, p. 21), “têm sempre tido um papel central na conservação da memória e na consolidação de identidades em sociedades letradas, semiletradas e digitais”. Se corpos acionam memórias, ao estabelecer as conexões entre as matrizes do retrato e as recentes práticas, o que emerge e é reescrito dos primórdios dos autorretratos para as selfies da atualidade?

A performance na abordagem de Taylor é uma prática incorporada que se constitui como “ato de transferência” que transmite, gera e grava “o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (Taylor, 2013, p. 27), por meio de um *comportamento reiterado*, conceito apropriado de Richard Schechner (2013). A proposta aqui é considerar os comportamentos gestuais e as poses não somente pelos discursos que se materializam na imagem final, mas percebê-los na fotografia enquanto ações que transmitem memórias culturais e conhecimentos em suas práticas. Ou seja, ao falar “olha o passarinho!” ou mesmo “digam xis!”, reitera-se um certo tipo de roteiro que incorpora repertórios de uma prática com a fotografia (mesmo que, nesse exemplo, a técnica atual já não exija tais ações no momento do clique). Nesse âmbito fotográfico atual, que se constitui em fluxos globais em rede permeados por autorretratos, é possível analisar as materialidades das fotografias pelo viés performático, ou seja, como dimensão analítica que oferece um modo de conhecer “a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção” (Taylor, 2013, p. 27).

Embora na transferência de uma memória cultural, Taylor (2013) considere a produção de “arquivo” como contraponto da performance (repertório incorporado), é necessário ponderar que essa diferença não é excludente, pois arquivo e repertório operam conjuntamente dentro dos limites do outro. Tal consideração é particularmente importante ao analisar a fotografia, já que, por seu caráter de apreensão temporal específico (indexicalidade), ela foi considerada um instrumento eficiente na produção de documentos e arquivos da modernidade. O que busco analisar neste artigo é exatamente essa particularidade espaço temporal que a fotografia instaura, seu acontecimento, para entender de que maneira os corpos – enquanto fotógrafo(a) e fotografado(as) – se dispõem, interagem com cenários, compõem enquadramentos, gestos, se engajam nessa experiência. Entender essas questões pode evidenciar as memórias e modos culturais de vivenciar o mundo e de constituir relatos a si.

Evidente que essa preocupação com os sujeitos na imagem estava presente no olhar de Lissovsky, como contou-me na qualificação, interessado pelo modo como se “adentra na fotografia”. Considero possível pensar a noção de performance como algo latente nos trabalhos sobre retratos do pesquisador, perceptível quando ele buscava nas poses, fisionomias e gestos dos fotografados os vestígios daquele acontecimento imagético originário. Assim “investigar na imagem os traços desta *factura* nos remete ao ato fotográfico” (Lissovsky, 2005, p. 197, grifo do autor) e, portanto, a uma prática que se reitera enquanto convenção, comportamento incorporado à ação e relação que se estabelece nas negociações diante da câmera, os “protocolos para a freqüentação das fotografias” (Lissovsky, 2005, p. 199). Minha colaboração nesse diálogo com Lissovsky é nessa visada da performance enquanto episteme de uma memória cultural, ou seja, refletir o quanto essa operação da câmera, no espaço-tempo da feitura de uma fotografia, implica também modos e formas corporais de tornar-se imagem.

Belden-Adams (2018) afirma que a selfie por vezes conforma e também subverte as historicidades do gênero autorretrato. Ao analisar os estilos de gestos e poses expressos nas imagens, seu estudo estabelece uma espécie de investigação sobre memórias adquiridas ao longo da história da arte e da fotografia e, metodologicamente, as performances incorporadas aparecem como pontos de articulação e transmissão desse conhecimento em uma visada cronológica dos autorretratos. Embora tenha transformado os retratados em diretores e distribuidores de sua própria imagem, o autor conclui que a selfie representa uma extensão digital do fenômeno da fotografia amadora instantânea que, de certa maneira não somente modificou a forma como olhamos o mundo, mas também como olhamos a nós mesmos.

Quais outras corporalidades a performance da selfie pode vir a trazer para a experiência fotográfica? Esse primeiro questionamento parte do pressuposto de que a selfie como forma cultural certamente atravessa, instaura e modifica as práticas fotográficas amadoras em geral, quando certas performances ou mesmo interações características da selfie aparecem também em retratos e autorretratos. Essa análise caminha na perspectiva de olhar para o corpo como modo de conhecer a historicidade do meio e as questões espaço-temporais que a fotografia suscita, um corpo que se construiu e reconstruiu enquanto imagem fotográfica. Entender a fotografia enquanto experiência será necessário para demarcar os contornos de um autorretrato e das diferenças que se impõem em curso.

Retratar a si mesmo: autorretrato do herói

Lissovsky contava que, para Benjamin, entrar na fotografia é tornar-se outro e é nessa alteridade, entre o si mesmo e esse outro, que reside a experiência fotográfica do retratar-se, sendo “o primeiro e fundamental objeto da cultura visual

global” (Mirzoeff, 2016, p. 29-30). Embora essa produção agencie os modos como construímos nossa imagem, ela encontra-se sujeita às modalidades de representação social e visualidades culturais de uma época, em um esforço de responder às perguntas “quem eu sou e como me tornei quem sou”, que abarcam respectivamente uma dimensão reflexiva e histórica, ou seja, a maneira de se entender no mundo e de contar uma biografia. Entretanto, a trajetória dos autorretratos, tanto no campo da arte, como no campo da fotografia, evidencia que essas duas dimensões não são estanques e vêm sofrendo modificações ao longo do tempo, perceptíveis na materialidade das imagens e em práticas fotográficas.

Mirzoeff (2016) traz uma perspectiva interessante para pensar a importância da selfie na cultura visual atual. O autor considera tal imagem como uma “assinatura visual” de nossa era, mas propõe-se a discutir como essa imagem opera expressando uma longa trajetória do autorretrato e igualmente transformando-a, para entender a maneira particular que se utiliza a imagem atual para relatar a si mesmo. A selfie representaria “uma fusão da autoimagem, do autorretrato do artista como herói e da máquina de imagem da arte moderna que funciona como uma performance digital” (Mirzoeff, 2016, p. 31). Nessa concepção, o pesquisador nos convoca a pensar sob quais enunciados, intencionalidades e contextos o autorretrato está imerso e o quanto tais matrizes e repertórios sobrevivem, disputam e se contrapõem aos sentidos desse autorretrato contemporâneo.

Diante da expansão e democratização das representações visuais do século XIX, novas formas de ser passaram a ser imaginadas e influenciaram as maneiras pelas quais os indivíduos constroem as narrativas e as imagens de si. O reconhecimento social do artista, incluindo a visão moderna do gênio, estabelece como consequência a noção de que “o autorretrato tornou-se a imagem de um herói” (Mirzoeff, 2016, p. 38), a idealização do indivíduo enquanto um ser que faz história, o herói. É diante dessa conjuntura que os primórdios dos autorretratos fotográficos se conectaram aos modos do gênero pictórico e, na hipótese de Annateresa Fabris (2004), estabeleceram as modalidades de representação que ainda se encontram presentes na concepção do retrato.

Fabris (2004) se apropria das categorias que Charles Baudelaire atribui ao retrato pictórico, o romance e história, para analisar seu equivalente fotográfico no oitocentismo. Nomes importantes dos retratos fotográficos, como Julia Margaret Cameron (1815-1879), David Octavius Hill (1802-1870) e Robert Adamson (1821-1848), imputavam às primeiras representações uma performance de viés dramático, buscando integrar à biografia do indivíduo (Fabris, 2004, p. 21)

o caráter romântico ao exaltar atributos de uma grandeza interior. Nesse sentido, a autora pontua “o interesse quase exclusivo pela expressão do rosto” (Fabris, 2004, p. 23), sendo que o plano de fundo e as vestimentas aparecem como acessórios secundários.

Os resquícios dessa categoria baudelairiana do romance estão presentes naquilo que Mirzoeff (2016) aponta como dimensão heroica dos autorretratos. Essa noção romântica da construção do herói esteve presente, por exemplo, na famosa série de autorretratos fotográficos de Hippolyte Bayard, *Le Noyé* (1840)² (Figura 1), conhecida por sua polêmica disputa pela patente da fotografia. Tal imagem carrega em si um jogo ficcional pela encenação do Bayard morto e reposiciona o autorretrato como um “evento”, um jogo narrativo estabelecido pela performance de um grande herói trágico que comete suicídio. Bayard constrói esse primeiro autorretrato (também a primeira encenação fotográfica) a partir de uma pose recorrente em outras pinturas da época, cuja pretensão do ato seria mais constituir um evento, uma narrativa heroica desse artista, do que estabelecer um aspecto reflexivo sobre sua autoimagem.



Figura 1: Hippolyte Bayard, Self-Portrait as a Drowned Man (*Le Noyé*), 1840. Positivo sobre o papel. 18,8 x 19,2 cm.

Fonte: Coleção *Société française de photographie*, Paris.

² A imagem acompanha um texto impresso com a mesma técnica: “O cadáver do Senhor que você vê abaixo é aquele do Sr. Bayard, inventor do processo de que você acaba de ver ou vai ver os maravilhosos resultados [...]” (tradução nossa).

Todavia, a dimensão heroica à qual Mirzoeff se refere não se encontra somente diante da categoria romântica, mas também pode ser percebida no retrato, ou autorretrato, enquanto história. Tal aspecto é evidente ao analisar a popularidade dos retratos e autorretratos fotográficos com a invenção do *carte-de-visite*³, criado por André Adolphe Eugène Disdéri em 1850 e responsável pela inserção social da fotografia no cotidiano da vida moderna. O dispositivo operava para fixar uma identidade atendendo um certo uso tipológico, função que esteve presente principalmente na produção de retratos honoríficos que buscavam construir uma representação social do sujeito, em um contexto de desejo crescente de personalização da burguesia, ou seja, uma idealização da própria imagem em que o “indivíduo identifica a própria personalidade subjetiva e o grupo ao qual pertence” (Fabris, 2004, p. 40). Fabris destaca, ainda, o quanto os retratos oitocentistas traziam as marcas de uma cultura das aparências, que entendia a formação de uma identidade muito mais social que individual (íntima), e, por outro lado, constituíram as matrizes de uma imagem disciplinar sob a qual os indivíduos deveriam se sujeitar para fazer parte do corpo social.

Lisovsky (2005) argumenta que seu formato de cartões induziu à coleção por meio de álbuns fotográficos domésticos, criando uma experiência ritualizada de recepção para as fotografias presente até hoje, um espaço de recordação, história e do testemunho da continuidade de gerações. Esses álbuns, expostos no interior das salas de visitas das famílias, exibiam uma “espécie de comunidade visível da boa sociedade” (Lisovsky; Jaguaribe, 2007, p. 46), ou seja, diversos retratos de membros da família, amigos, da família imperial e personalidades importantes que agenciavam uma pedagogia do sujeito social moral.

Lisovsky (2005) destaca que, ao diminuir a duração do ato fotográfico em relação às fotografias anteriores – românticas –, o *carte-de-visite* possibilitou maior negociação em torno da imagem. Assim, a performance expressa um consenso entre fotógrafo e fotografado. O intuito seria dar a ver esse sujeito do cotidiano moderno, cuja intenção era fazer sobressair o notável de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, aquilo que o posiciona enquanto sujeito ordinário da sociedade. O estúdio se torna o lugar de construção desse jogo, de um teatro para encenar todo tipo de repertório social, a cena na qual esse corpo é modelado e entra em ação, numa operação que Lisovsky denomina *distinção*:

³ “*Carte de visite*: [...] nada mais era que uma fotografia copiada em papel (em geral albuminado) e colada sobre um cartão-suporte, no formato de um cartão de visitas [...] foi basicamente utilizada para o retrato, e ganhou enorme difusão em todo mundo. Seu baixo custo de produção popularizou o retrato fotográfico, tornando-o acessível a uma ampla clientela. Por outro lado, a ideia de oferecer o retrato com dedicatória contribuiu ainda mais para o consumo generalizado, tornando a *carte de visite* o modismo maior que a fotografia conheceu durante o século XIX” (Kossoy, 1989, p. 104).

Por um lado, a *distinção* que assinala o caráter elegante, discreto e honrado de cada um dos membros da comunidade de fotografáveis; e, por outro, a *distinção* que dá a ver, em cada um, seu traço característico, sua peculiaridade, sua personalidade. O retrato fotográfico do século XIX (não devemos nos deixar enganar por sua aparente homogeneidade) resulta de um delicadíssimo processo de *individuação por distinção*, que deve, por um lado, *dignificar sem sobressair*; e, por outro, *distinguir sem disparatar*. (Lissofsky, 2005, p. 203, grifo do autor)

A mesma distinção descrita por Lissofsky é encontrada nas produções dos autorretratos, visto que eram produzidos pelos próprios fotógrafos profissionais que tinham acesso e domínio do aparato fotográfico no século XIX. As semelhanças estéticas indicam que os autorretratos incorporam os comportamentos e as convenções dos retratos, sendo utilizados como testes, estudos ou experimentações de poses para os retratos. A exemplo de um autorretrato do famoso retratista Félix Nadar (Figura 2), cuja expressão do olhar, a iluminação e a gestualidade das mãos projetam a imagem de si ao mesmo tempo que seus trajes, o rosto sério e o enquadramento indicam uma distinção que o coloca junto à comunidade da elite social de sua época.



Figura 2: Nadar (Gaspar-Félix Tournachon), *Self-Portrait*. 1855. Papel salgado.

Fonte: *The J. Paul Getty Museum*, Los Angeles.

O conjunto de poses que visa construir esse indivíduo distinto nos leva a pensar o quanto adentrar nesse acontecimento fotográfico está atrelado a construção de uma biografia, um espaço que busca constituir uma imagem síntese da trajetória individual de distinção e sucesso com a qual o retratado busca se identificar, que é também uma preocupação de futuro, a construção da memória de si, como se deseja ser reconhecido e lembrado. É importante destacar que os repertórios corporais que atendem a esse objetivo não foram inventados pela fotografia, já estavam presentes nas pinturas, livros de etiqueta e literaturas das aparências do século XVIII (fisionomia, frenologia, tipologia). Todavia, as práticas fotográficas incorporaram e passaram a transmitir tais conhecimentos aos corpos pela experiência nos estúdios.

Retratar a si mesmo: tornar-se outro em imagem

Ao longo do século XX, o lugar do artista enquanto herói sai de cena e passa a dar lugar a um artista que se reconhece como ser formado por diversas facetas de si (Mirzoeff, 2016). Somos seres formados por diversas personas, e os artistas passam a entender a produção da imagem de si enquanto um projeto – experimentar-se em autorretrato se torna a obra, uma maneira de experimentar essa diversidade de faces e modificações do ser. Mirzoeff (2016) nos convoca a refletir o quanto esse momento, meados do século XX, era atravessado pela efervescência de diversos movimentos identitários e das imagens presentes nas mídias massivas, cinema e TV, fundamentais para o estabelecimento do campo da cultura visual. O convívio mais frequente com tais imagens midiáticas e a construção visual das celebridades possibilitou uma consciência e crítica sobre a formação da imagem e das mediações que atravessam o ser imagético.

Mirzoeff (2016) caracteriza as produções do século XX como performances, considerando tais autorretratos como uma ação mais próxima de uma encenação assumidamente teatral, contaminadas pela efervescência de *happenings* e performances no campo artístico. O que antes seria a construção de um evento nos autorretratos, passa a ser uma atuação, mais comumente caracterizada por performance, que se autorretrata em poses como forma de conhecer facetas desse outro-imagem. A leitura de Mirzoeff se configura no que Schechner (2013) diferencia por: eventos que “são” performance, ou seja, vistos como um objeto ou obra; e eventos lidos “como/enquanto” performance, que definem uma metodologia ou uma entrada analítica. No entanto, vale ressaltar que a fotografia neste artigo tem sido estudada “enquanto” performance como forma de conhecimento e de análises de práticas incorporadas. Embora as produções mais recentes expressem

um nível performático maior, no caso dos autorretratos de Marcel Duchamp ou Cindy Sherman, todas as experiências aqui citadas de autorretratos e selfies serão consideradas “enquanto” performance, variando seu grau.

Outro movimento que ocorre nesses autorretratos performáticos é a noção de que o sujeito se constitui enquanto uma série de acontecimentos cotidianos, ou seja, o entendimento de uma biografia não somente ancorada numa imagem-síntese de um sujeito distinto, mas uma biografia que se constitui enquanto atos diários, uma somatória de acontecimentos marcantes vivenciados. Nesse caso, é importante ressaltar que a fotografia já se encontra em sua fase instantânea; assim, a efemeridade passa a ser característica tanto do ato fotográfico, durando milésimos de segundos, quanto do próprio sujeito.

Entender esse registro cotidiano enquanto forma de conhecer a si mesmo não está apartado de um crescimento da fotografia amadora, no qual ocorre uma democratização do acesso ao aparato fotográfico, para além do universo profissional e artístico. Dá-se início a uma pedagogia, fortemente influenciada pela indústria Kodak, que institui ao amador a ideia que experienciar os momentos da vida pressupõe experienciá-la fotograficamente, e a necessidade de registrar momentos vividos, colecionar memórias e guardá-los para eternidade, “os momentos Kodak” (Aquino, 2016). Assim, a fotografia vernacular⁴ ganha contorno e a vida se torna uma coleção de fragmentos memoráveis, momentos que vão montando a narrativa e o percurso biográfico e afetivo do sujeito.

Nos dois contextos, a noção de autoimagem está atrelada a um conceito reflexivo, de fazer um retrato para se autoconhecer, entender quem é esse outro-imagem revelado na fotografia. Os papéis comuns estabelecidos na relação com as imagens – ser espectador, autor e retratado – se convergem, ou seja, nos convocam a oscilar entre ser tanto enunciado, enunciador e voyeur – observador – de nossa própria imagem. No campo do fotográfico, esse espelhamento se apresentava literalmente materializado no próprio ato, quando posar diante de um espelho tornava-se uma maneira comum de se produzir uma imagem de si⁵. A presença do espelho pode significar a maneira como buscamos nos tornar imagem, mas representa igualmente o caráter reflexivo desse enunciado sobre si mesmo. Em muitas imagens

⁴ Trata-se da fotografia cotidiana. Geoffrey Batchen (2002) caracteriza o termo como aquela fotografia que seria “excluída” da história fotográfica, imagens ordinárias feitas por pessoas comuns visando o doméstico ou o afetivo.

⁵ A matéria de Gilbert (2014) reúne algumas das “primeiras selfies do mundo” e é possível perceber que grande parte delas foram registradas em frente a um espelho.

do período oitocentista, a figura do espelho na produção de autorretratos aparecia como elemento facilitador da produção dessas imagens; já no século XX, a presença do espelho passa também a agregar modos de subjetividade autorreflexiva.

Sob a perspectiva temporal, tanto o autorretrato heroico quanto esse reflexivo e performático ainda se constituem como enunciados biográficos, uma representação que tenta dar conta de conformar a identidade de um sujeito, respectivamente, uma identidade síntese ou uma identidade performática, múltipla e em processos. O que muda é a temporalidade dessa identidade constituída. Nesse sentido, pensar em retratar-se biograficamente está atrelado à elaboração de memórias, o que preservar ou guardar para posteridade, que leva em conta a imagem portadora de um passado, “isso foi” ou “quem eu fui”, com um fazer fotográfico orientado para a permanência futura, movido pelo desejo de guardar o retrato de “quem eu sou”, para ser fixado, arquivado, contado e lembrado.

Selfie, uma imagem gestual

Em tempos de imagens digitais, com a facilidade e mobilidade instauradas pelas câmeras acopladas aos smartphones, voltamos ao problema introdutório deste artigo – as diferenças entre selfie e autorretrato – para entender o quanto a selfie é uma extensão do autorretrato e da fotografia amadora, e simultaneamente instaura transformações espaço-temporais nos modos de relatar fotograficamente a si. *Quem é esse outro *sélfico*? Quais relatos se deseja construir quando se faz uma selfie?*

Algumas considerações podem ser importantes: a selfie se destaca entre os autorretratos em geral por “transmitir uma dimensão performativa de si” para o olhar do outro (Belden-Adams, 2018, p. 85, tradução nossa). Mesmo a performance, em maior grau, estando presente nos autorretratos reflexivos que buscavam elaborar as facetas das personas, é importante destacar que o aspecto comunicacional da selfie e seu caráter interacional instauram uma noção de performance que compreende o quanto a interação é fundamental na reiteração de um certo comportamento (Schechner, 2013), algo presente nas práticas dos estúdios oitocentistas, mas agregando a esse jogo o papel do espectador. A performance – pose – do autorretrato se difere do traço performático da selfie tanto no aspecto temporal quanto espacial de sua prática, ou seja: enquanto no autorretrato se deseja instituir uma performance para uma reflexão autobiográfica posterior, ou construir uma imagem que a longo prazo sintetize uma inscrição temporal de um sujeito, a selfie conforma, nas palavras de Fontcuberta (2016, p. 86), uma obrigatoriedade autobiográfica do “eu estava ali”, uma “inscrição que é dupla: no espaço e no tempo,

isto é, na paisagem e na história” e, com isso, busca “assinalar nosso estar no mundo”, para ser consumida visualmente de forma imediata. Frosh (2015, p. 1609) conclui que a questão indicial fotográfica, no caso da selfie, “opera mais na temporalidade do presente mutável do que no passado recuperado”.

André Gunthert (2018), ao pensar sobre as definições de selfie, compreende o quanto um certo colapso contextual pela virtualidade nas ambiências digitais foi significativo para o surgimento de imagens altamente pessoais e hipercontextualizadas. As selfies, então, surgem em uma conjuntura de redes sociais que demandam atualizações constantes, interações e compartilhamentos. Assim, para Gunther, enquanto vetor de uma comunicação visual, as selfies são imagens que buscam notificar alguma situação a um receptor, são imagens que traduzem bem o formato de atualização de status típico das redes sociais para responder à pergunta “o que você está fazendo?”, e dessa forma, tentar, por meio da imagem, atestar uma presença, preencher essa lacuna contextual.

Além das facilidades instauradas pelo digital, estar com a câmera em mãos a todo instante intensificou ainda mais as experiências fotográficas amadoras no dia a dia. A conclusão é que não há obstáculo para fotografar qualquer coisa ou assunto que apareça. As escolhas dos momentos a fotografar tornam-se naturalizadas, quase uma extensão da vida, ou seja, cada vez mais qualquer situação ordinária pode ser fotografável: refeições, *looks* diários, acordar, dormir, saídas a passeio, idas à academia, etc., tudo ainda mais amplificado pela urgência das atualizações em rede e engajamentos conversacionais. A selfie, portanto, em decorrência de seu caráter comunicativo, passa a ser um tipo de autorretrato circunstancial, cuja inscrição biográfica se dá em uma contiguidade espacial, isso é, narrar onde se está e como se está no momento presente.

É importante destacar que o lugar do instantâneo que habitava o fazer fotográfico da modernidade agora se vincula também ao lugar da circulação e do consumo da imagem, uma instantaneidade orientada ao compartilhamento da fotografia e ao momento presente da imagem (Nunes; Maia, 2018). Em grande parte dos casos, o caráter reflexivo ou mesmo épico do autorretrato se perde na selfie, dando lugar a uma imagem que busca atender ao calendário e a acontecimentos sociais. Mesmo que a imagem não tenha sido produzida naquele exato momento, ela pode ser atualizada e postada em redes sociais como forma de manter o engajamento e a constância de compartilhamento (Maia, 2020). Essa produção coextensiva à vida, portanto, nos convoca a pensar o quanto a produção de autoimagem passa a ser um elemento diário e cotidiano, alimentado muitas vezes pelo impulso

do compartilhamento e pela necessidade de manutenção das sociabilidades nas ambiências digitais.

Como pensar esse outro-imagem sélfico? É tão extensivo à vida que a experiência de estar na imagem e estar na vida torna-se uma coisa só? São perguntas feitas por Lisovsky diante dessa facilidade e naturalização das selfies que ecoam para entender como o indivíduo entra e torna-se imagem, quais limites separam a vida do ato fotográfico. Pela noção de performance, é possível compreender as especificidades da selfie enquanto autorretrato e as transformações que o fenômeno sélfico institui para as produções desse gênero.

A performance é convocada na selfie como lugar de ritualizar uma imagem carente de sentido (épico ou reflexivo): ritualiza-se, gesticula-se como modo de adentrar uma fotografia tão extensiva à vida, ou seja, o clique se torna tão naturalizado, se torna tão banal que o gesto na imagem é a forma de definir uma entrada nessa alteridade corpo-imagem. O acontecimento fotográfico é instaurado pelo gesto que retorna valor à imagem, autoriza a entrada na fotografia, para que o espaço-tempo do cotidiano se converta em espaço-tempo fotográfico. Conforme Agamben (2008, p. 13), “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. [...] assim, no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens”.



Figura 3: Twitter @atulkasbekar, fevereiro de 2019⁶.

⁶ Foto anônima, compartilhada pelo fotógrafo indiano Atul Kasbekar em seu perfil da rede social Twitter. Disponível em: <https://twitter.com/atulkasbekar/status/1091981559446462464>. Acesso em: 20 out. 2023.

Entre outros gestos característicos, o braço esticado na imagem é de imediato um indício de selfie. Nesse caso, a corporalidade traz para a imagem a condição de a qual estilo de fotografia estamos nos referindo (Figura 3). A presença do braço enquanto “identidade” da selfie pode ser analisada apressadamente enquanto modo de uso permitido pela tecnologia. No entanto, observa-se quais repercussões, em termos de performance, essa gestualidade promove no campo dos autorretratos, quais atravessamentos de sentido são postos em disputa ou transformação quando pensamos a maneira como nos tornamos imagem. É marca estética, mas a complexidade desse gesto evidencia também condições espaço-temporais, práticas e subjetividades próprias desse autorretrato contemporâneo, que subverte a historicidade do gênero. Partindo dessa característica e com base em termos caros às teorias fotográficas (indexicalidade, composição e reflexividade) Paul Frosh (2015) nos convoca a pensar uma estética da selfie que não se restringe ao visual, mas que propõe uma “imagem gestual”.

A selfie, então, é o ápice e também a encarnação de um gesto de mediação. É uma “inscrição sensorial” observável do corpo em e por meios tecnológicos. O corpo é inscrito em parte numa ordem já existente de significação interpessoal – gestos têm significados nas interações face a face – mas também é inscrito como uma figura para a própria mediação: é simultaneamente *mediador* (o braço estendido executa a tomada de a selfie) e *mediada* (o braço estendido torna-se um sinal legível e iterável dentro das selfies de, entre outras coisas, a identidade da imagem). (Frosh, 2015, p. 1611, grifo do autor)

O gesto na selfie reitera a mobilidade e facilidade da produção de uma autoimagem: é possível fazer uma selfie a qualquer hora, em qualquer instante, num estender de braço. Todavia, não é algo naturalizado e perpassa um certo aprendizado incorporado de uma forma cultural global de produzir autoimagens. As performances das selfies vão além do braço estendido, são acompanhadas de expressões como biquinhos (*duck face*), piscadelas, mãos próximas à boca... diversas poses que tentam incrementar os sentidos do autorretrato, abandonando a autorreflexão para se direcionar ao olhar e à interação de um ou muitos sujeitos, outros espectadores. São esses conjuntos de performances e gestos que interrompem o fluxo do tempo vivido e, como ação, o indivíduo constrói esse acontecimento fotográfico, ritualizando o momento em que a performance e a experiência com a fotografia se instauram.

Considerações finais

Ao estabelecer um percurso historicizado das formas como se construiu fotograficamente as representações de si, buscou-se apontar como as delimitações entre autorretratos e selfies são instituídas por modos diferenciados de pensar questões e inscrições espaço-temporais nas práticas, usos e intencionalidades das produções de autorretratos. Entende-se o quanto a noção de permanência e de pensar na imagem como objeto de longo prazo reposiciona o modo como os corpos instituem visualidades para a imagem. Seja com caráter heroico ou como forma reflexiva, há uma tentativa de produzir uma síntese biográfica desse outro que se vê na imagem. Com a inscrição da selfie, acrescenta-se ao teor biográfico uma condição circunstancial e, assim, essa produção se torna uma imagem de si atrelada ao contexto, alimentada por seu viés comunicativo.

Mesmo que a selfie apresente gestos que referenciem contextos ou momentos presentes, é importante pontuar que elas podem revelar marcas dos autorretratos clássicos circulados em redes sociais. Parte das análises que compartilhei com Lisovsky em minha banca de qualificação busca pensar sobre alguns autorretratos vistos nas redes sociais e que apresentam poses, performances e gestualidades que convocam o aspecto biográfico reflexivo ou mesmo heroico dos autorretratos clássicos. Essas imagens nos convocam a pensar o quanto somente a existência de uma imagem de si compartilhada em ambiências digitais não é condição exclusiva para definir os termos de selfie. Por isso, entender as performances que se apresentam nas materialidades da imagem é fundamental para compreender as intencionalidades e sentidos que envolvem as práticas de autorretratos e selfies.

Diante da complexidade do fenômeno da selfie, compartilho das palavras e reflexões de Lisovsky ao colocar o quanto a problemática do espaço-tempo é definidora de limites e aproximações para olhar certos fenômenos fotográficos. No caso dos autorretratos e selfies, cujos corpos definem tempo e lugar, uma análise historicizada deve considerar as transformações espaço-temporais pelas atuais dinâmicas tecnocomunicativas. Portanto, encarar os limites dos autorretratos e selfies implica pensar como as categorias de passado, presente e futuro são articuladas ao produzir as imagens de si, ao olhar essas fotografias enquanto objeto presente e ao consumir, compartilhar, circular tais imagens.

Em Mirzoeff (2016), a performance imagética da selfie constituiu a cultura visual global como parte do dia a dia padrão de milhões de pessoas. Com Lisovsky, o futuro da fotografia somos nós.

Referências

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 3, n. 4, p. 9-14, 2008.

AQUINO, L. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Edição do Autor, 2016.

BATCHEN, G. *Each wild idea: writing, photography, history*. Cambridge: MIT Press, 2002.

BELDEN-ADAMS, K. Locating the selfie within photography's history – and beyond. In: ECKEL, J.; RUCHATZ, J.; WIRTH, S. (eds.). *Exploring the selfie: historical, theoretical, and analytical approaches to digital self-photography*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 83-94.

ECKEL, J.; RUCHATZ, J.; WIRTH, S. (eds.). *Exploring the selfie: historical, theoretical, and analytical approaches to digital self-photography*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

FABRIS, A. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, J. *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

FROSH, P. The gestural image: the selfie, photography theory, and kinesthetic sociability. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 9, p. 1607–1628, 2015.

GILBERT, S. The world's earliest selfies – in pictures. *The Guardian*, London, 21 jul. 2014. Disponível em: <https://tinyurl.com/5n8yepv4>. Acesso em: 2 nov. 2023.

GÓMEZ CRUZ, E.; THORNHAM, H. Selfies beyond self-representation: the (theoretical) f(r)ictions of a practice. *Journal of Aesthetics & Culture*, Abingdon, v. 7, n. 1, p. 1-10, 2015.

GUNTHER, A. The consecration of the selfie: a cultural history. In: ECKEL, J.; RUCHATZ, J.; WIRTH, S. (eds.). *Exploring the selfie: historical, theoretical, and analytical approaches to digital self-photography*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 27-47.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

LISSOVSKY, M. Guia prático das fotografias sem pressa. In: HEYNEMANN, C. B.; RAINHO, M. C. T. (eds.). *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p. 195-207.

LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, M.; JAGUARIBE, B. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. In: JAGUARIBE, B. (ed.). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 42-96.

MAIA, R. S. Autorretratos e selfies: historicidades fotográficas como modernidades em crises. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, [s. l.]. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/3dvrpyf9>. Acesso em: 5 dez. 2020.

MIRZOEFF, N. *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. New York: Basic Books, 2016.

NUNES, P.; MAIA, R. S. Fotografia selfie em festivais: experiência cultural como dispositivo para a nova imagem urbana. *Vista*, Braga, n. 3, p. 71-94, 2018. DOI: <https://doi.org/10.21814/vista.3029>.

SCHECHNER, R. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2013.

SELFIE. In: Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/mpnucc7h>. Acesso em: 2 jul. 2024.

SUTTON, D. *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

submetido em: 8 jan. 2024 | aprovado em: 5 jun. 2024