



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

ALEXANDRE DAVI BORGES

**ESPACIALIDADE AO VER E SER VISTO:  
A SOBREPOSIÇÃO DO PAPEL DO FOTÓGRAFO  
NOS AUTORRETRATOS E *SELFIES***

Porto Alegre  
2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

ALEXANDRE DAVI BORGES

**ESPACIALIDADE AO VER E SER VISTO:  
A SOBREPOSIÇÃO DO PAPEL DO FOTÓGRAFO  
NOS AUTORRETRATOS E *SELFIES***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a obtenção do grau de Doutor.

Orientadora: Prof. Dra. Suely Dadalti Fragoso

Porto Alegre  
2017

ALEXANDRE DAVI BORGES

**ESPACIALIDADE AO VER E SER VISTO:  
A SOBREPOSIÇÃO DO PAPEL DO FOTÓGRAFO  
NOS AUTORRETRATOS E *SELFIES***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a obtenção do grau de Doutor.

Orientadora: Prof. Dra. Suely Dadalti Fragoso

Aprovada em 11 de maio de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

---

Orientadora: Prof. Dra. Suely Dadalti Fragoso (UFRGS)

---

Prof. Dra. Ana Tais Martins Portanova Barros

---

Prof. Dra. Andrea Bracher

---

Prof. Dr. Mário Furtado Fontanive

---

Prof. Dra. Sandra Portella Montardo

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu amado filho, Davi, por sua vida. E por estar na minha.

Aos meus amados Pais, Ana e Adilson, a verdadeira personificação da força e do amor. Obrigado, do fundo do meu coração, por serem quem vocês são.

A meus maravilhosos irmãos, Junior e Anelise, pelo exemplo e amor incondicional. Sempre, sempre amarei vocês. E a cada dia mais.

Aos meus familiares, de todos os rincões. De Cazuza à Turquia.

Ao meu irmão de vida, Fábio Hansen, um exemplo, uma incrível parceria, e a certeza da amizade eterna.

Aos meus irmãos Leonel Aires e Rudinei Kopp, parceiros e âncoras para tudo. Obrigado, camaradas.

À minha grande orientadora, Suely Fragoso, por ajudar a ser quem sou. Tu fazes parte da realização dos meus sonhos. Obrigado. E o Alessandro tinha razão: és a melhor!

Aos meus colegas e amigos do LAD, que sempre acreditaram em mim.

Aos amigos e colegas da UNISC, pelo convívio, ajuda e carinho que sempre recebi de cada um de vocês. Obrigado mesmo.

Meus amigos do DC, na pessoa do João Staub. E aos amigos do DML, nas pessoas da Ana e da Sarita.

Aos meus sogros, gentis e exemplares pessoas, pela ajuda incondicional. Pelo apoio que sempre encontro em vocês, mesmo sem “entender nada” do que se trata este trabalho.

E a minha amada mulher: Giovanna. Obrigado pela paciência e pela energia que sempre me motivou. Só consegui chegar aqui porque tu estás comigo. Cada palavra, cada carinho, cada amparo me faz acreditar e ir adiante. Obrigado por estar na minha vida. Te amo, minha Linda!

*O universo tem um plano para cada homem.  
E o homem que sabe, confia naquilo que crê.*

*Rudinei Kopp*

## RESUMO

Os retratos fotográficos são uma forma consolidada de se representar. Refletir a partir da visão do retratado no momento em que esta se direciona no sentido oposto ao nosso olhar propõe a existência de um espaço contíguo ao corte que atravessa a quarta parede. Tal compreensão tensiona o contexto que circunda fisicamente o espaço da obtenção dos retratos. Neste trabalho, propõe-se a ampliação do espectro das análises em direção a um espaço definido pela formulação da noção de *contraperspectiva*: um espaço perspectivo-inverso ao tradicional que se instaura no direcionamento do olhar para a câmera, e que se projeta sobre quem observa a imagem, incluindo-o, concebendo que o sentido é, também por isso, ampliado. Este espaço foi complexificado pela prática da *selfie*, promotora da sobreposição dos papéis do fotógrafo e do fotografado. Para tanto, propôs-se uma investigação qualitativa através de entrevistas com fotógrafos profissionais, buscando entender suas concepções e conflitos acerca dos perfis e retratos dos outros (ou de si próprios). Além da proposição teórica da *contraperspectiva*, este estudo propõe as noções de espacialidade *constitutiva* e *figurativa*, as quais, respectivamente, conceituam as possibilidades físicas da circunstância de obtenção e, no segundo caso, a materialização de uma escolha dentre as possibilidades. Outra percepção advinda do estudo sustenta que a presença de duas forças - que se entrecruzam no plano da imagem – atuam como vetores de entrada e saída da imagem em relação à quarta parede, estabelecendo-se em conflito constante, desperta principalmente pela posição do olhar direto. Acrescenta-se ainda, neste trabalho, a compreensão da ideia dos espaços *perpendicular* e *paralelo*, no qual o primeiro estabelece relação entre o retratado e o espaço que ele ocupa, que lhe circunda e do qual ele faz parte, e o segundo posiciona-se sobre o eixo retratado/câmera, efetuando-se na ligação estabelecida entre os olhares do sujeito retratado/visto em relação à posição da lente/observador/vidente. Neste sentido, propõe-se o entendimento que o olhar direto estabelece, mesmo que por breve instante, uma sensação de compartilhamento de espaços entre o observador e o observado. Assim, foi possível compreender em maior profundidade o espaço que permeia a obtenção e como este se relaciona, enquanto dinâmica, com as noções inclusivas nos processos de observação destes retratos.

**Palavras-chaves:** fotografia, retrato fotográfico, perspectiva, espacialidade, *selfies*.

## ABSTRACT

The photographic portraits are, for human beings, a consolidated way to represent. Reflecting from the viewer's perspective, at the moment it is directed in the opposite direction to our normally projective look (at the moment the subject is looking at the lens), it suggests the existence of a space adjoining the cut, translucent, which breaks through the fourth wall. Such an understanding aims to reflect about the whole context that physically surrounds the space of obtaining the portraits, understanding it as everything that involves the production of photographs. In this paper, it is aimed the amplification of the spectrum of the analysis that comprise a movement, inflated by the practice of selfies, that brings up the theoretical frame of the counter-perspective: a perspective space inverse to the traditional one that establishes in the direction of the look for the camera, And that is projected onto the one who observes the image, including that person, conceiving that the meaning is, therefore, also enlarged. In addition, the practice of selfie, which promotes the overlapping of the roles of photographer and photographed, also stresses spatiality insofar as it subverts the role of the observer to the observed. In addition to the theoretical proposition of contraperspective, this study proposes the notions of constitutive and figurative spatiality, which, respectively, conceptualize the physical possibilities of the circumstance of obtaining and, in the second case, the materialization of a choice among the possibilities. Another perception from the study maintains that the presence of two forces act as vectors of entrance and exit of the image in relation to the fourth wall, establishing itself in constant conflict, aroused mainly by the position of the direct look . It is also added in this work the understanding of the idea of perpendicular and parallel spaces, in which the former establishes a relation between the portrayed person and the space he occupies, which surrounds him and of which he is a part, and the second position On the retracted axis / camera, effecting the established connection between the glances of the subject portrayed / seen in relation to the position of the lens / observer / sighted. In this sense, it is proposed the understanding that the direct look establishes, even for a brief moment, a sense of space sharing between the observer and the observed. Thus, it was possible to understand in greater depth the space that permeates the obtaining and how this relates, while dynamic, with the inclusive notions in the processes of observation of these portraits.

**Keywords:** photography, portrait photography, perspective, selfies, spatiality.





## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....   | 10  |
| <b>2 A FOTOGRAFIA: SEUS AUTORES, SUAS VERDADES</b> .....  | 23  |
| 2.1 O RETRATO .....   | 33  |
| 2.1.1 Félix Nadar (1820-1910) .....   | 42  |
| 2.1.2 André-Adolphe-Eugène Disdéri .....  | 45  |
| 2.2 O OLHAR PARA A CÂMERA .....   | 54  |
| 2.3 A CONTRAPERSPECTIVA .....   | 62  |
| 2.2.1 Imersão .....   | 65  |
| 2.2.2 Presença latitudinal. Potência longitudinal. A proposição da contraperspective nas imagens em movimento ..... | 70  |
| <b>3 A ESPACIALIDADE</b> .....  | 79  |
| 3.1 A PLANURA E A TRIDIMENSIONALIDADE .....   | 79  |
| 3.1.1 Ver, estar e sentir: o entendimento da profundidade.....  | 84  |
| 3.1.2 Perspectiva como construção de volume espacial e simbólico.....   | 89  |
| 3.1.3 Espacialidade figurativa e constitutiva .....   | 97  |
| 3.1.4 O conflito de forças na espacialidade sob a contraperspective: distância, envolvimento e convite .....        | 103 |
| 3.1.5 O conceito de <i>punctum</i> como vetor de presença e a proposta extática da autorrepresentação .....         | 109 |
| <b>4 O AUTORRETRATO</b> .....   | 116 |
| 4.1 A NOÇÃO DE AUTORIA E DE CIRCUNSTÂNCIA .....   | 116 |
| 4.1.1 O valor de culto.....   | 121 |
| 4.2 A <i>SELFIE</i> : CONCEITO E SURGIMENTO .....   | 122 |
| 4.2.1 A <i>selfie</i> e suas visibilidades .....  | 124 |
| 4.2.2 A <i>selfie</i> é para si .....   | 129 |
| <b>5 METODOLOGIA</b> .....  | 139 |
| 5.1 APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA: COM QUE OLHAR PODEMOS OLHAR O QUE NOS OLHA .....                                      | 141 |
| 5.1.1 A abordagem quantitativa: A identificação de padrões .....  | 141 |
| 5.1.2 A abordagem qualitativa: Entrevista em profundidade com os fotógrafos .....                                   | 145 |
| <b>6 ANÁLISE</b> .....  | 151 |
| 6.1 RESULTADOS E ANÁLISES .....   | 151 |
| 6.1.1 O processo .....  | 151 |
| 6.2 O PRIMEIRO MOMENTO DA ABORDAGEM QUALITATIVA.....  | 152 |
| 6.2.1 Considerações pontuais – momento 1 .....  | 153 |
| 6.2.2 Considerações advindas da SÍNTESE DA FASE 1 .....   | 158 |
| 6.2.3 Momento 1 – Considerações a respeito das <i>selfies</i> .....   | 158 |
| 6.2.4 Momento 1 – Considerações a respeito do olhar direto .....  | 161 |
| 6.2.5 Momento 1 - Considerações sobre o perfil de outros .....  | 163 |

|  |     |
|--|-----|
| 6.3 O SEGUNDO MOMENTO DA ABORDAGEM QUALITATIVA.....  | 165 |
| <b>6.3.1 Considerações pontuais – momento 2</b> .....  | 167 |
| <b>6.3.2 Considerações a respeito da fotografia a partir da SÍNTESE DA FASE 2</b> .....          | 171 |
| <b>6.3.3 Momento 2 – considerações a respeito da <i>selfie</i></b> .....                         | 173 |
| <b>6.3.4 Momento 2 – Considerações a respeito do olhar</b> .....                                 | 176 |
| <b>6.3.5 Momento 2 – Considerações a respeito do perfil dos outros</b> .....                     | 179 |
| <b>6.3.6 Cruzamento dos momentos da abordagem qualitativa</b> .....                              | 181 |
| 6.3.6.1 O instante preciso do algo impreciso.....  | 181 |
| 6.3.6.2 Os tipos de olhar – a verdade de estar e a verdade de ver .....                          | 182 |
| 6.3.6.3 A incerteza dos sentidos propostos pela direção do olhar.....                            | 183 |
| 6.3.6.4 Os papéis dos fotógrafos – de observadores a modelos .....                               | 184 |
| 6.3.6.5 Confiança ‘olho no olho’ e sua relação física.....                                       | 185 |
| 6.3.6.6 Constrangimento circunstancial e a presença da câmera.....                               | 186 |
| 6.3.6.7 Objetificação do olhar, ciborgue e o desconforto humano em relação à <i>selfie</i> ..... | 187 |
| 6.3.6.8 Diferença <i>Selfie</i> /Autorretrato.....   | 188 |
| 6.3.6.9 O manipular de imagens pelos papéis dos atores do processo .....                         | 190 |
| 6.3.6.10 A naturalidade dos atores na ação dos retratos.....                                     | 192 |
| 6.3.6.11 O conflito de forças e sua operação em relação ao olhar .....                           | 193 |
| 6.3.6.11.1 <i>Olhar direto; próximo do rosto</i> .....   | 195 |
| 6.3.6.11.2 <i>Olhar direto; distante do rosto</i> .....  | 196 |
| 6.3.6.11.3 <i>Olhar indireto; próximo do rosto</i> .....   | 196 |
| 6.3.6.11.4 <i>Olhar indireto; distante do rosto</i> .....  | 197 |
| 6.3.6.12 As existências presumidas pelos olhares .....   | 198 |
| 6.3.6.13 O olhar direto; sob o eixo paralelo à visão .....                                       | 199 |
| 6.3.6.14 No olhar indireto, o eixo perpendicular da relação .....                                | 199 |
| 6.3.6.15 A imagem com dois olhares: a triangulação e o espaço conjugado .....                    | 199 |
| <b>6.3.7 A verdade é para quem? A <i>selfie</i> enquanto conflito</b> .....                      | 200 |
| <b>7 CONCLUSÃO</b> .....   | 202 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 208 |
| <b>APÊNDICES</b> .....   | 212 |
| APÊNDICE A - Questionário-guia para entrevistas com fotógrafos – MOMENTO 1 .....                 | 215 |
| APÊNDICE B - Questionário-guia para entrevistas com fotógrafos – MOMENTO 2 .....                 | 214 |
| APÊNDICE C.....  | 216 |
| APÊNDICE D .....   | 217 |
| APÊNDICE E.....  | 218 |
| APÊNDICE F .....   | 219 |
| APÊNDICE G .....   | 220 |

## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 - Campanha “Crack Nem Pensar” - Olhar direto .....  | 13  |
| Figura 2 - Campanha “Crack Nem Pensar” – olhar indireto .....  | 13  |
| Figura 3 - Campanha “Crack Nem Pensar” - olhar indireto, mais distante.....  | 14  |
| Figura 4 - Imagens humanas nas Grutas de Lascaux.....  | 33  |
| Figura 5 - Desenho de Marduk e o seu dragão em documentos babilônicos. ....  | 34  |
| Figura 6 - Desenhos assírios encontrados em Nínive.....  | 34  |
| Figura 7 - Autorretrato de Albrecht Dürer.....   | 36  |
| Figura 8 - <i>Self-portrait</i> de Félix Nadar .....   | 42  |
| Figura 9 - Retrato de Charles Gamier – 1880.....   | 43  |
| Figura 10 - Jacques Offenbach - 1875 - por Félix Nadar .....   | 44  |
| Figura 11 - <i>Self-portrait</i> de André-Adolphe-Eugène Disdéri.....  | 46  |
| Figura 12 - Andre Disdéri – “Titled Gentleman” .....   | 47  |
| Figura 13 - Cartão de visita, montado sobre cartão, do Marechal Magmam.....  | 48  |
| Figura 14 - Winston Churchill - Fotografia de Yosuf Karsh - Ottawa - 1941 .....  | 50  |
| Figura 15 - Canyon Country, Joel Sternfeld, 1983.....  | 56  |
| Figura 16 - Daguerreótipo obtido por um fotógrafo norte-americano anônimo, por volta de 1850.....  | 58  |
| Figura 17 - Olhar que promove a contraperspectiva – Robert Doisneau .....  | 63  |
| Figura 18 - Audrey Totter em “The lady in the lake” – 1947 .....   | 76  |
| Figura 19 - Modelo de rede proposto por Raquel Recuero .....   | 81  |
| Figura 20 - Mandala e suas representações .....  | 82  |
| Figura 21 - Espaço perpendicular.....  | 99  |
| Figura 22 - Espaço paralelo .....  | 100 |
| Figura 23 - O quiasma do campo escópico.....   | 101 |
| Figura 24 - Esquematização de forças de envolvimento e convite.....  | 104 |
| Figura 25 - Janela indiscreta - 1954.....  | 105 |
| Figura 26 - Imagem fotográfica com focalização no primeiro e segundo planos. “Tattooed man” – 1950.....  | 106 |
| Figura 27 - Exemplo de elemento interposto, focado.....  | 107 |
| Figura 28 - Exemplo de imagem com elemento interposto – desfocado (sem olhar) - Extraído do filme “Um Ato de Liberdade” .....  | 107 |
| Figura 29 - Exemplo de olhar direto com elemento interposto entre o ator e o observador ..   | 108 |
| Figura 30 – “Las Meninas” - Velázquez – 1656 .....   | 118 |
| Figura 31 – “Homem com Turbante Vermelho”. 1433. Autorretrato de Jan Van Eyck .....  | 119 |
| Figura 32 - Reprodução da obra “Autorretrato” (1889) do pintor holandês Vicent Van Gogh, e uma paródia de como seria o seu autorretrato (ou sua <i>selfie</i> ) atualmente ..... | 123 |
| Figura 33 - <i>Selfie</i> em Plongée.....  | 134 |
| Figura 34 - O ‘pau de <i>selfie</i> ’ como possibilidade de amplitude visual.....  | 135 |
| Figura 35 - Campos quantitativos referentes ao Perfil do Facebook.....   | 144 |
| Figura 36 - Campos quantitativos referentes ao Álbum Perfil do Facebook .....  | 145 |
| Figura 37 - Campos quantitativos referentes ao Álbum Capa do Facebook .....  | 145 |

## 1 INTRODUÇÃO

A construção simbólica dos produtos visuais e as estratégias mobilizadoras dos sentidos a partir das imagens fotográficas, bem como as táticas de atração/convencimento dos espectadores/consumidores, há muito estão em voga nas discussões de estudiosos e seus interesses científicos, sejam eles mais próximos ou não da comunicação social. Acrescidas à complexidade das reflexões quanto ao entendimento dos ‘novos’ espaços inaugurados com a proliferação em larga escala dos suportes digitais – refletidos enquanto espaço físico e virtual –, as imagens passaram a ser ampliadas em seus horizontes investigativos teóricos e práticos. Mais do que isso, a linguagem não verbal, de forma mais ampla, e as imagens fotográficas (planovisuais), mais especificamente, são provavelmente elementos materiais muito valiosos nestas reflexões. Principalmente por se tratar de um produto de contato primário com os sentidos humanos, apoiado inclusive na presumida atratividade visual no consumo dos produtos midiáticos. Considerando tal relevância, desde já cabe salientar que o interesse aqui apresentado ultrapassa os pressupostos de atratividade ou não da imagem; tampouco considera apenas as estratégias mobilizadoras perante os consumidores de tais fotografias. Busca-se superar, desta forma, uma simples preocupação com a pretensa ‘efetividade’ comunicacional, tenha ela a natureza que tiver. Aqui, passam a contar os valores do percurso histórico das imagens fotográficas e, especificamente, dos autorretratos fotográficos enquanto produção e, paralelo a isto, a compreensão dessas imagens em relação à sua circunscrição física.

Representa dizer que, frente à linha da proposição analítica das imagens, diversas tentativas de análise compreendem e exploram a composição da imagem fotográfica a partir de regras qualificadoras internas à construção do produto fotográfico: Regra dos Terços, Espiral de *Fibonacci* ou mesmo a Proporção Áurea. Esforços desta envergadura configuram-se como movimentos de leitura que conjugam leituras ‘para dentro’ da imagem, explorando suas características em função do espaço que se adentra ao quadro. O mesmo pode ser dito das leituras semióticas e hermenêuticas. Em que pese sua inegável relevância, há aspectos da fotografia que essas abordagens voltadas para o interior da própria imagem não podem alcançar. Entre esses aspectos, destacamos neste trabalho as questões do espaço ampliado em que se realiza o ato fotográfico, bem como da materialidade que envolve o processo de criação das autoimagens.

É preciso destacar, neste sentido, que a virada ‘para fora’ da imagem que realizamos neste trabalho implica uma aproximação reversa (ampliada) do ato fotográfico e tudo que o

circunda. Isso pode ser realizado em diversas escalas. Em uma primeira aproximação à literatura sobre o tema, percebe-se o favorecimento do nível macro, sobretudo das questões socioculturais, abordadas, por exemplo, por Gisele Freund, Roland Barthes, e Vilém Flusser, que trataram da sociologia da fotografia, empunharam bandeiras que solidificaram a interpretação simbólica das imagens, ou ainda introduziram e esclareceram conceitos interpretativos ligados à cultura e aspectos constitutivos de uma filosofia da fotografia. O escopo deste trabalho é mais imediato, pois se limitará à expansão ao circuito imediato da obtenção do autorretrato fotográfico e, por proximidade e oportunidade, das obtenções hoje denominadas *selfies*. Assim sendo, propõe-se a saída de certo ciclo que empurra as análises para ‘dentro’ da composição sem, contudo, partir para o âmbito sociocultural da fotografia e do autorretrato. A ênfase aqui proposta é de identificação e exploração sobre a espacialidade que se instaura no caso dos autorretratos.

Convém reforçar que este movimento não questiona, muito menos invalida, as abordagens que ‘mergulham’ nas imagens para depreender sentidos advindos delas, ou ainda para averiguar presumidas e constatadas interpretações. Não se configura (a identificação deste espaço ‘anterior’ ao olhar) como algo que vem a questionar os conhecimentos apurados a partir destes inúmeros esforços. Este movimento reverso – de observar a circunstância – pretende adicionar elementos que, em última análise, estariam demasiadamente ocultos (suprimidos imageticamente e, por conseguinte, interpretativamente), mas que compõem a imagem em sua gênese. O espaço circunstancial aqui observado se soma a todo o espaço tridimensional transposto para a bidimensionalidade, imensamente estudado, que se cristaliza na imagem plana.

Considerando que tal envergadura ampliada possa incluir elementos que remetam à constituição do espaço tanto de obtenção quanto da visualização das imagens, o foco aqui são as circunstâncias de obtenção da imagem, sejam elas presumidas (de imagens que já foram obtidas) ou efetivas (aquelas imagens que poderão ser observadas na sua obtenção). Neste intuito, entram em jogo as circunstâncias da obtenção através da observação de suas especificidades circunstanciais, técnicas, socioculturais, bem como, mais concentradamente, a reveladora peculiaridade daquele tipo de olhar que se dirige diretamente à câmera que lhe obteve. Ponto fundante deste estudo, a questão do olhar perante a câmera precisa ser entendida como ponto originário das reflexões que se sucedem. Compreender essas lógicas convoca toda a riqueza fomentada pelo entendimento – em todos os níveis – dos processos de comunicação na construção, transformação e entendimento das imagens fotográficas das pessoas.

Como interesse inicial deste estudo – cronologicamente - pôde-se apresentar o desvelo acerca dos olhares dos modelos em sua relação com a obtenção da imagem. Com relação às fotografias, sejam elas publicitárias, jornalísticas, documentais ou principalmente de retratos, muitas se utilizam de pessoas como protagonistas e, frente a este quadro, as pessoas que aparecem nas imagens terão, invariavelmente, duas possibilidades de comportamentos: olhar ou não olhar em direção à câmera ou fotógrafo. Tal escolha, considerando inclusive a realização de obtenções mais próximas ou distantes dos atores da imagem, promove sentidos diferentes em virtude dos espaços que se projetam a partir deste olhar. Considera-se, embrionariamente, que o olhar direto para a câmera projetaria, sobre aquele que observa o retratado, certo nível de sincronia espaço-temporal, ao passo que o olhar deslocado para outra direção promove também um entendimento sobre um espaço presumido, mas projetado sobre o espaço contíguo ao fotografado, para além dos bordos da imagem, ocultando-se na necessária exclusão promovida pelo corte fotográfico.

A partir desta proposta hipotética da continuidade espacial da imagem considerou-se, em um momento posterior àquele supracitado, a possibilidade de utilização de uma campanha específica (“Crack nem Pensar”<sup>1</sup>) como exemplificativo desta relação, uma vez que algumas imagens da campanha usavam modelos que, em algumas oportunidades, direcionavam o olhar para a câmera.

---

<sup>1</sup> A Campanha “Crack nem pensar” foi veiculada, em dois momentos, pelo Grupo de Comunicação do Sul do Brasil (Grupo RBS de Comunicação), entre 2010 e 2011, utilizando-se de pessoas afetadas pelo vício do crack. Várias peças foram veiculadas nas diferentes mídias controladas por este grupo, sendo que se traz a este estudo algumas peças publicadas nos Jornais do Grupo. As figuras 1, 2 e 3, a seguir, são exemplos destas peças.



Figura 1 - Campanha “Crack Nem Pensar”<sup>1</sup> - Olhar direto

Já outras peças da mesma campanha, ao não utilizarem o olhar direto para a câmera, pareciam – intuitivamente – produzir compreensões diferentes. Mesmo que a proximidade se estabelecesse entre câmera e ator, tal olhar parecia deixar o observador, hipoteticamente, com uma atitude passiva.



Figura 2 - Campanha “Crack Nem Pensar”<sup>1</sup> – olhar indireto.

Além do mais, quando a campanha apresentou imagens mais distantes, tal efeito de olhar distanciado parece ainda mais impassível, ausente e, também hipoteticamente, com

envolvimento menor em relação às aquelas nas quais os modelos direcionavam o olhar para o ponto de vista do observador.



Figura 3 - Campanha “Crack Nem Pensar”<sup>1</sup> - olhar indireto, mais distante.

Contudo, percebendo-se a força proposta pelos tipos de olhar na campanha em questão, entende-se que a problemática poderia – e deveria – ser trabalhada com maior ênfase, e não apenas como um episódio isolado, incorrendo no risco de tratar tal artifício fotográfico apenas um estudo de caso. A ampliação dos enfoques de estudo para mais imagens fotográficas – concentradamente sobre o autorretrato fotográfico – foca-se na necessidade de demonstrar a multiplicidade, pluralidade e recorrência do uso do retrato próprio (e seus olhares), principalmente no meio digital, para identificar os sujeitos que ali se expressam. Além disso, a complexificação do entendimento encaminhou para a compreensão da necessidade de ‘ampliação’ da análise para além dos sentidos promovidos pelo produto (a ‘imagem’ fotográfica). A ampliação revelaria, veremos a seguir, o envolvimento crucial das circunstâncias de obtenção das imagens, aproximando, sob certo aspecto, a relação que outrora se fazia entre as materialidades da produção e da tecnologia como algo dissonante. O que se presume, inicialmente, do olhar que aqui traremos, envolve o entendimento de que a ação produtiva e a tecnologia devem ser entendidas como algo imbricado, beirando a simultaneidade, que envolve crucialmente a prática dos autorretratos nos moldes em que eles se apresentam atualmente.



Sobre esta delimitação necessária do foco do trabalho – concentrada sobre o olhar direto à câmera, proposto recorrentemente pelos autorretratos –, acredita-se que esta escolha, aliada à complexidade do contexto espacial que nele se insere, pode fundar-se na potencialidade e no ineditismo. Inicialmente, quanto à potencialidade, considera-se os estudos acerca dos sentidos produzidos por esta atitude nos retratos (identificada sistematicamente nos ‘perfis’ dos sujeitos postos nas autoimagens nas redes sociais e suas *selfies*) um inovador solo de trabalho, uma vez que poucos estudos tratam diretamente desta relação. Potencialmente ainda pode-se pensar nas reflexões propostas para o olhar direto à câmera como âncora para escolhas de postura, gerenciadas pelos fotógrafos, dos modelos fotografados, sejam eles em retratos, produções jornalísticas ou publicitárias, bem como sentidos complexificados do uso deste olhar nos demais meios audiovisuais.

Para além disso, o estudo em questão pode ser visto como algo que favorece o despertar da atenção à importância dos contextos em que se obtém as imagens fotográficas, atualmente difundidas e compartilhadas aos milhões. Contextos, esses, muitas vezes restritos à análise daquilo que se mostra na imagem, e poucas vezes naquilo que ela normalmente oculta e a circunscreve. Entender que a imagem – neste caso o autorretrato fotográfico – promove determinadas complexificações espaciais e representativas amplifica o problema da imagem, que normalmente concentra-se sobre o sentido que sobre ela se debruçam seus observadores. Este ineditismo pode ser reforçado pelo modo quase automático através do qual a ação do olhar é executada na prática fotográfica contemporânea, bem como pelo simples fato de que, frente a inúmeras possibilidades de estudo sobre as imagens fotográficas, revelam-se poucos os esforços de compreensão sobre este tema específico que contempla a circunscrição do ato fotográfico, assim como da questão do direcionamento do olhar e suas inter-relações. Emerge daí a compreensão da pertinência de se pensar a respeito da produção contextualizada de sentido promovida pela circunstância espacial de obtenção das *selfies* e autorretratos dos produtores de imagens, aqui entendidos como os fotógrafos.

Ainda com relação à proposição do olhar, considerou-se um deslocamento em direção às percepções mais amplas das ações dos modelos nas fotografias. Permeando a questão do olhar, entendeu-se que a análise das imagens identitárias seria diminuída se houvesse uma concentração exclusiva sobre os sentidos produzidos pelo olhar, postos nas imagens. Neste movimento, o objeto comunicacional foi então ampliado e circunscrito, simultaneamente, buscando contemplar o autorretrato fotográfico utilizado como identificador nos perfis das redes sociais, como promotor de tal encontro entre as intenções representativas de um sujeito,

seja essa imagem produzida para si próprio ou pensada para o arbítrio dos outros. Tal aproximação sugeriu, inclusive, a possibilidade de que os atores do processo (aquele que produz a imagem e aquele que, presumidamente, por ele estaria sendo visto) possam ser constituídos pela mesma pessoa. Tal proximidade evidencia a concretude da criação e proliferação dos autorretratos e, especificamente, das *selfies*. Sob outros termos: concentrados sobre as imagens fotográficas dos autorretratos e das *selfies*, irão se problematizar as questões da materialidade envolvida no ato de fazer as autofotografias e, a partir da ação concreta do olhar para a câmera, que esferas de experiência são mobilizadas em relação ao tempo-espço presumidamente aprisionado pela imagem fotográfica.

Esta aproximação em relação aos processos fotográficos atuais reforça-se na ancoragem tecnológica enquanto meios produtivos e velozes processos de comunicação. Encontra então familiaridade com as linhas de pesquisa que envolvam os processos tecnológicos que permeiam os processos comunicacionais (caso da linha de pesquisa na qual este trabalho foi conduzido: informação, redes sociais e tecnologias). A produção fotográfica de retratos, atualmente, encontra refúgio – tanto na obtenção quanto na veiculação – em meios essencialmente tecnológicos que envolvem as redes sociais na constituição de informações sobre as pessoas.

Frente a este propósito, percebe-se fundamental problematizar a amplitude – e materialidade – do ato fotográfico como obtenção do autorretrato. O olhar para a câmera passa a ser um dos pontos da análise em questão, mas o exame de tais produtos (os autorretratos e *selfies*) amplia-se para toda a circunstância de obtenção da imagem. Não apenas intenciona, este estudo, centrar esforços sobre as condições de olhar. Não apenas entender como aquele que olha se capacitou ou aprendeu a olhar. Trata-se da ampliação do espectro físico e material, invólucro da obtenção que consegue ser projetado para a observação. Amplia-se o olhar a partir de certo distanciamento físico, para poder contextualizar e, assim, pensar sobre as influências das circunstâncias na obtenção e sua posterior cristalização do espaço-tempo. Trata-se de ampliar a problematização para a questão da ação fotográfica, envolvendo a obtenção do autorretrato, nos quais os atores (fotógrafo-fotografado, equipamento, cenário, fundos, etc) estão necessariamente em sincronia, além de identificar a presença (notada ou não) dos contextos do fotógrafo, que nem sempre são evidenciados.

Em outras palavras, o trabalho permanece mobilizado pelos processos de percepção e construção de sentidos nas imagens fotográficas, mas amplia-se ao tangenciar o fato concreto do olhar para a câmera no momento de contato simbólico visual, além de considerar o despertar da circunstância material promovida por esta ação. Neste movimento, a questão dos

autorretratos e *selfies* passa a ser compreendida como o campo de possibilidades, uma vez que será justamente sobre as nuances desta ação fotográfica que se pretende entender como as materialidades emergem, prioritariamente, da construção e entendimento da *espacialidade* dos sujeitos produtores nas interfaces digitais.

Em prol disto, como já apontado, suscita-se um estudo que promova certa dissonância analítica em relação a conceitos que primam pela centralidade dos sentidos projetados a partir de leituras ‘para dentro’ das imagens (inclusive, subjetivamente, para ‘dentro’ das pessoas), propondo reflexões que permitam incluir nestas fórmulas os ingredientes físicos circunstanciais que a compõem sem, contudo, refutar tais leituras que valorizam este olhar interno às fotografias. Tal discussão será ancorada, então, sobre os autorretratos fotográficos e *selfies*, que utilizam modelos-atores que olham diretamente para a câmera, a partir das configurações contextuais de obtenção das imagens identitárias dos sujeitos na Internet.

Entende-se que deste ato – aqui abordado objetivamente – emergem reflexões que, simbolicamente, parecem inaugurar, no que tange a espacialidade, outro entendimento (bem mais complexo) acerca da tridimensionalidade, que majoritariamente se apresenta restrita às duas dimensões na imagem plana. A partir disto, considerando aspectos que envolvem a espacialidade envolvente do olhar direto para a câmera, passa-se a considerar, hipoteticamente, a construção de uma espécie de sincronia espaço-temporal pelo olhar dos atores. Uma vez que, frente ao que inicialmente se percebe, esta ação do olhar que se estabelece no espaço, por ser ilusoriamente contíguo, sincronizaria os tempos de quem olha e de quem é olhado, proximidade que se revela com a ajuda imprescindível desta ilusória copresença espacial.

Relacionado às propostas sincrônicas do entendimento das imagens de retratos, no que tange ao caráter da *espacialidade*, tal comportamento de olhar parece revelar algo como uma tridimensionalidade subjetiva ou psicológica. Frente a essa situação, pelo simples fato do olhar (posto no retrato) estar direcionado para a câmera, a percepção da imagem seria significativamente modificada, justamente pela alteração do sentido de envolvimento – psicológico e ‘físico’ – daquele que visualiza o produto midiático. Em um horizonte hipotético, o comportamento de quem visualiza a imagem seria de mais envolvimento quando o sujeito retratado retorna o olhar para o espectador, ao passo que o olhar indireto (não em direção a câmera) não ocasionaria o mesmo poder de cooptação. Contudo, considerando a hipotética ampliação dos espaços para ‘fora’ do campo fotográfico aparente, e também contando que a cooptação do sujeito que observa a imagem, a ampliação deste espectro espacial promove com

mais força ainda o entendimento circunstancial da obtenção fotográfica, frente a qual as questões da materialidade revelam-se valiosas.

Ampliando ainda mais a problemática, a relação entre espaço do fotografado e o espaço do fotógrafo evidencia-se alterada quando os dois atores se fundem em um só sujeito: o fotografado, que passa a ser o próprio fotógrafo, permeado pelas transformações dos equipamentos fotográficos (que, veremos, esforçam-se em desaparecer por encolhimento ou dissimulação) e que, ao mesclarem-se nos seus papéis, chegam a uma noção de imagem-espelho na qual o equipamento, presumidamente, desapareceria. Tal ação caracteriza a produção das *selfies* contemporâneas, uma vez que a conduta tecnológica, além de permitir a fusão dos atores, complexificou as relações espaciais que envolvem a projeção do olhar de quem registra as imagens, bem como a posição de quem é visto.

Frente ao exposto até aqui, pode-se considerar então que a imagem fotográfica, normalmente, é entendida por sua projeção capturada dos espaços para dentro de suas molduras e, mesmo que se identifiquem outros espaços, presumidos, lateralmente contíguos ao corte, entende-se que um dos limites mais sutis, mas não menos importante, constrói-se como translúcido e, de certa forma, pouco perceptível: a quarta parede. Este limite pode ser transposto (revelado), entre outros mecanismos, pelo olhar dos sujeitos fotografados, quando postados diretamente para a câmera. Frente a esta mecânica - técnica e simbólica - entende-se que o problema de pesquisa suscita interpelar: como se evidenciam as 'ocultas' presenças contextuais e materiais da obtenção da imagem fotográfica? Além disso, cabe questionar como a descrição dos processos que envolvem o fenômeno da obtenção (incluindo circunstâncias e materialidades) contribui para a compreensão da construção do sentido das imagens, especificamente dos autorretratos.

Deparando-se com tal problema e considerando-se então (1) que existe certa recorrência das imagens que apresentam rostos nas fotografias; (2) que tais imagens apresentam duas possibilidades de direção de olhar (direto ou não para a câmera) e, propondo-se que o olhar direto mobiliza uma problematização incomum nos estudos fotográficos; (3) que os retratos fotográficos são potenciais objetos analíticos (reforçado pela exponencial presença contemporânea dos autorretratos e *selfies*); (4) que a espacialidade circunscrita ao ato de obter estas fotografias também envolve-se na produção dos sentidos; e que (5) considerar a materialidade do ato colabora (e não concorre) com os profusos trabalhos de análise 'interna' da imagem, este trabalho tem como objetivo principal:

*problematizar a espacialidade, desperta pelo olhar direcionado para a câmera, como reveladora de aspectos fundamentais do processo de construção dos autorretratos e selfies dos fotógrafos,*

Sob outros termos, representa uma tentativa, suscitada pelo olhar que se direciona e se projeta sobre o observador, de analisar criticamente a espacialidade que envolve a circunstância, propondo uma mobilidade que desloca o interesse para ‘fora’ de imagem, como um sentido projetado oposto à perspectiva que recorrentemente se impõe, internamente, ao objeto fotográfico.

Como objetivos específicos, podem-se considerar aspectos ligados ao primeiro objetivo, mas que surgem do desmembramento da problemática:

*desenvolver certa contribuição de um tipo de abordagem que considera a extrapolação da quarta parede na sua relação contributiva com os estudos que abordam a análise interna da imagem.*

Sob este aspecto, pretende-se concentrar esforços para ampliar os sentidos produzidos pela identificação deste contraespaço promovido pelo olhar dos modelos. Neste ponto, objetiva-se que este olhar se aproxime de conceitos fotográficos (*punctum*, em Barthes, e o êxtase, proposto por Jaques Aumont) e da materialidade envolvida na obtenção fotográfica. Compreende um dos pontos desta análise relacionar, a partir da aproximação e distanciamento físicos entre fotógrafo e fotografado, a escolha estabelecida sob certo conflito entre a força de um olhar direto à câmera e a necessidade de afastamento para contextualização dos cenários. Neste movimento, pode-se entender que outro objetivo presente neste trabalho é o de:

*elaborar uma proposição teórica de conceitos que configurem, não apenas as operações de significados constituídos pela identificação do espaço,*

mas pretende também, sob certo aspecto,

*analisar a complexificação dos sentidos quando esta ação fotográfica se dá pela destituição da presença de um fotógrafo (sobrepondo-se os papéis deste e do fotografado), atitude esta que se configura como peculiaridade da tomada das *selfies* contemporâneas.*

Como esta sobreposição se faz, normalmente, a partir da exclusão do fotógrafo, desloca-se a atenção sobre como os fotógrafos profissionais, enquanto produtores técnicos (*operator*, em Barthes), sentem-se nesta inversão/mescla de papéis. Os fotógrafos, através de seus autorretratos e *selfies*, serão considerados neste estudo como centrais.

O trabalho parte da reconstrução do percurso teórico fotográfico considerado em relação à sua aplicação a setores sociais, culturais e artísticos, visitando determinados esforços na busca de certa fidelidade representativa, até chegar à pretensa veracidade, proposta pela fotografia, e questionamentos que daí surgiram.

A seguir, partindo da compreensão acerca da importância dos contextos sociais e tecnológicos para a constituição da fotografia e, mais especificamente, do retrato fotográfico, pretende-se entender como estes fatores constituíram os modos de se retratar homens e mulheres de diferentes épocas. No intuito de construir uma visão sobre a produção de autorretratos fotográficos ao longo da história, irá se apresentar determinada seleção de fotógrafos representativos do século XX, considerando prioritariamente a categoria de retratistas, bem com alguns retratos de suas autorias, para exemplificar como o autorretrato destes fotógrafos foi executado e, mais do que isto, quais fatores reproduzem suas decisões de retratar e, relacionadamente, se autorretratar.

Ainda no segundo capítulo, irá se abordar, a partir das materialidades, como os elementos de cenário estão envolvidos não apenas para se apresentarem às molduras que a selecionam, mas também envolvem (fisicamente) a circunstância de obtenção. Ainda neste momento irá se apresentar as teorizações propostas acerca do olhar direto, relacionando-o com o conceito de quarta parede.

Considerando-se este percurso, constitui-se a proposta conceitual de um dos aspectos que problematizam esta relação: a proposta teórica que aqui denominaremos de contraperspectiva. Na proposição teórica da contraperspectiva, pensa-se na inversão das ‘normas’ de experiência frente às imagens, a partir de uma presumida projeção perspectiva do sujeito que é olhado na imagem sobre aquele que o olha. A importância desta inversão para este estudo reside na ampliação dos entendimentos acerca da espacialidade normalmente propostos pela leitura das imagens fotográficas. Este movimento, veremos, ajuda a construir certa noção de simultaneidade de percepção (algo que se teria **a partir** da imagem) e a experiência (algo que se teria **com** a imagem).

A partir do terceiro capítulo do trabalho, centralizaremos os esforços para entender a espacialidade em sua forma reprodutiva. Neste intuito, envolvem-se as questões da representação dos espaços, bem como os modos pelos quais se interpretam tais representações. Amplia-se aqui o entendimento sobre a compreensão cognitiva do espaço para todos os âmbitos do olhar, concentrando-se posteriormente sobre a sua utilização nas imagens técnicas reproduzíveis em superfícies, sejam quadros, telas fixas reflexivas ou translúcidas. Na

construção deste capítulo entrarão, oportunamente, os entendimentos acerca do papel crucial da utilização da perspectiva *artificialis* dentro do propósito constitutivo do entendimento da espacialidade pelas imagens planas, em âmbito geral, e fotográficas, de forma específica.

Posteriormente, ainda neste capítulo que trata da espacialidade, pretende-se abordar mais intensamente os conflitos do entendimento desta tridimensionalidade, principalmente a partir do advento de novas tecnologias, mas também referenciar os impactos que tais transformações operam na forma que temos de ver o mundo. A partir desta aproximação é que se pretende considerar a problematização da presença do corpo nesta constituição do entendimento da espacialidade, contemplando a reflexão sobre a amplitude do processo de percepção e vivência dos espaços comunicacionais aos quais somos expostos e, mais, estamos envoltos na presença do nosso corpo. Em outras palavras, encaminhamos o capítulo da espacialidade ampliando a relação da imagem como os olhos para a questão tanto daquilo que está na imagem (uma vez que isto é a própria imagem) quanto daquele que se relaciona com a imagem, seja na obtenção ou na observação do produto fotográfico.

Neste movimento, como segunda proposta teórica, propõe-se a conceituação das noções da espacialidade *figurativa* e espacialidade *constitutiva*. Compreende-se que a espacialidade figurativa deve ser como uma representação arbitrária daquilo que está posto na imagem, enquanto a segunda (espacialidade constitutiva) promoveria, de forma mais ampla, a inclusão do espaço circunstancial de obtenção e de visualização como diferentes e, acima de tudo, presumidos e complementares. Ou seja: pela proposta da contraperspectiva aproximada à compreensão da espacialidade constitutiva, pensada a partir daquele que olha, evocaria-se a necessidade de compreensão também dos espaços onde são feitos os retratos.

No capítulo seguinte, os interesses do estudo retroalimentam as aproximações teóricas que propõem olhares sobre a imagem, contemplando o binômio existencial que promove e envolve o ato fotográfico completo: o espaço-tempo. Tal aspecto da temporalidade visitará o conceito de *punctum*, de Roland Barthes, para, a partir deste, propor que a sincronia entre espaço e tempo aproximaria o conceito simbólico da imagem extática, proposto por Jacques Aumont. Estes conceitos, relacionados à espacialidade, concentrarão os itens que envolvem a análise e problematização teórica do autorretrato, atualmente acrescida quantitativamente através da produção das *selfies*.

Neste esforço, assentaremos o pensar sobre as utilizações dos autorretratos nas telas, em uma aproximação estrutural com a introdução do trabalho (o retrato fotográfico), o que nos leva, diante do cenário contemporâneo, a atualizar a abordagem para as imagens digitais

dispostas nas redes sociais. Ao aproximar a questão do olhar para a câmera como uma propositiva estratégia para atingir certo nível de copresença entre observador e observado, relaciona-se a extrapolação espacial suscitada pelo conceito teórico do *punctum*, obra de Roland Barthes, e os autorretratos em questão.

Todos os movimentos, veremos, compreendem que o sentido produzido pelos olhares seriam maiores ou menores de acordo com a cumplicidade que se espera e se propõe na relação comunicativa. Tal proposição reforça a importância de não centrarmos as análises que se farão acerca do olhar apenas na produção de sentido e, sim, realizar um movimento que investiga as materialidades da comunicação e relacioná-los aos sentidos que, no momento da captação das *selfies*, se estabelecem.



## 2 A FOTOGRAFIA: SEUS AUTORES, SUAS VERDADES

As questões sobre o que poderia ser considerado ‘real’ nas representações do homem sobre o mundo intrigam a humanidade. E a fotografia, desde seu surgimento, potencializou este tipo de discussão. As vinculações entre o que se sabe sobre o mundo em que se vive, principalmente a partir do início do século XIX, se relacionam e consolidam nas percepções espaciais propostas, contidas e difundidas pelo objeto fotográfico. Considera-se que a prática fotográfica, para além de suas evoluções tecnológicas, sempre contemplou a presença do fotógrafo – com maior ou menor reconhecimento de valor – e suas intencionalidades. Tal compreensão aponta para a necessária intencionalidade comunicativa da prática fotográfica que pode, permeada pela presença dos equipamentos, com maior ou menor fidelidade, ‘reproduzir’ as coisas do mundo real. Assim, o ato de fotografar seria registrar, reconhecer e constituir as coisas postas à visão, organizando as formas visuais percebidas para expressar, sob a ótica do produtor, determinado significado.

Sob certo aspecto, a popularização da fotografia estaria ancorada em sua capacidade de reproduzir, com certa coerência compreensiva, as realidades visuais postas à frente de quem fotografa. Parece, quando se observa sob este prisma, que toda a fotografia sempre foi permeada pela verdade e imparcialidade, fazendo com que a realidade, sob certos aspectos, se confundisse com a representação dela.

A visão “realista” coincide, de certo modo, com a concepção ingênua e largamente aceita por todos de que a fotografia fornece uma evidência: não se coloca em dúvida que ela “reflete” alguma coisa que existe ou existiu fora dela e que não se confunde com o seu código particular de operação (MACHADO, 2015, p. 39).

Considera-se, neste sentido, que a fotografia, quando entendida como reprodutora fiel da realidade, poderia ser vista como uma comprovação plausível de que determinado fato verdadeiramente aconteceu. Uma vez que aquilo que se apresenta representado nos diferentes suportes satisfaria a necessidade de ‘ver para crer’. Entende-se, então, que

a fotografia, pelo menos aos olhos da doxa e do senso comum, não pode mentir. Nela a necessidade de "ver para crer" é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (DUBOIS, 1994, p. 25).

Esta compreensão a respeito das certezas do produto visual fotográfico ancora-se na compreensão da espacialidade e temporalidade cristalizada na imagem, tanto no que concerne às características dos equipamentos, bem como as habilidades dos operadores destes equipamentos e observadores das imagens em entender estes atributos. Tal entendimento propõe o caráter de documento promotor simultâneo de certezas e possibilidades à imagem fotográfica quando se entende que

é a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda vida perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de ser referente: reflexos de existência/ocorrências conservados pelo registro fotográfico (KOSSOY, 2001, p. 28).

Observa-se que, sob certo aspecto, com o decorrer do tempo de existência e sua consolidação, aplicados à produção fotográfica, institui-se – mesmo em dias atuais – as concepções de certeza sobre a produção e permanência da imagem fotográfica.

Contudo, diante deste cenário pretensamente consolidado, observa-se que a fotografia tanto supriria a necessidade de representar aquilo que estava posto aos olhos quanto proporia seus próprios modos de mostrar o mundo. Neste movimento, valoriza-se a fotografia enquanto instrumento fiel deste desejo de estar diante do real, frente ao qual ela se apresentaria como o procedimento técnico que isenta, em uma espécie de registro ‘puro’, qualquer interferência humana.

A visão fotográfica baseada no culto do “reflexo” pode aparecer tanto como a crença ingênua do “homem comum” quanto sob a forma de um raciocínio mirabolante, pleno de acrobacias teóricas. Em qualquer das hipóteses, o observador se faz cego ao mecanismo óptico que está informando a imagem e se deixa fascinar pela mística das emanações luminosas que se fixariam automaticamente na película, por força de algum poder mágico inerente ao aparelho (MACHADO, 2015, p. 45-46).

Em contrapartida a esta concepção mágica, opera-se também uma problematização que sustenta, a partir de suas peculiaridades, os processos que evidenciam a ação do fotógrafo, com suas escolhas e seus insumos, como instrumento de transformação deste real. Neste sentido, historicamente, vários questionamentos foram surgindo no que diz respeito à compreensão da pretensa verossimilhança, principalmente através das atribuições específicas e limites da fotografia, revelando-se inconsistente na tentativa de reproduzir fielmente o mundo que (vi)vemos. Em uma dinâmica que parte do mimetismo da fotografia, problematiza-se aquilo

que a fotografia não nos dá. Aquilo que se impõe sobre a representação, enquanto imagem técnica, e que reflete de maneira elementar no entendimento sobre o real:

Em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil (DUBOIS, 1994, p. 38).

Mesmo considerando as características da fotografia como essencialmente indiciárias e, de certa forma, especulares, deve-se pensar sobre toda a castração espaço-temporal advinda do produto fotográfico. Considerando também a existência de limites temporais impostos pelos instrumentos fotográficos, pretende-se concentrar o desenvolvimento do trabalho sobre os seus limites espaciais. Estes limites, reconhecidos no processo de obtenção, cristalizam-se também nas suas mais diversas formas de reprodução, tornando-se duplamente importantes para a materialidade da representação. Os fundamentos sob os quais se concentram estas restrições focalizam a imposição de limites à representação visual simbólica dos espaços, sob os aspectos de seleção espacial necessária e a consequente exibição e ocultamento destes espaços representados.

O entendimento acerca das habilidades necessárias à boa prática fotográfica foi surgindo, então, a partir de inúmeras problematizações que envolviam as limitações do produto fotográfico sob os aspectos espaciais. As reflexões consideravam elementos como a consolidação do necessário recorte da realidade, além da construção de um enquadramento limitador do espaço contíguo, decidido pelo operador que, neste caso, distribui os elementos compositivos (internos ao quadro) de acordo com a sua escolha. Soma-se a isto a decisão, importante particularmente no jornalismo, a respeito do ponto de vista mais adequado para se obter a imagem. Estes movimentos, desde já, alertam-nos para a presença física do autor, mesmo que atrelada a certa ‘opressão’ imposta pelos equipamentos e programas tecnológicos que propõem – mas também limitam – o potencial criativo do fotógrafo.

Outros pontos problemáticos passaram a ser considerados, no decorrer do tempo de existência da prática fotográfica, que apontavam para a existência do fotógrafo como efetivo produtor de imagens. Um deles faz referência às ambiguidades críticas necessárias à construção ideológica das imagens, sejam elas promovidas pelo recorte do quadro pelo mecanismo (seleção

parcial imposta, a partir de uma totalidade proposta), ou pelo caráter crítico de alguém que olha de algum ponto de vista (a tomada de posição frente às possibilidades de olhar). Nestas escolhas, em maior ou menor escala, as decisões implicam a tomada de posição que, transposto ao universo ideológico e simbólico, revelam a limitação da imparcialidade de um equipamento isento operado por um sujeito crítico.

Para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política, etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado output do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto técnico, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens (FLUSSER, 2011, p. 52).

Sob certo sentido o equipamento condiciona, sem limitar totalmente, o processo de produção das imagens fotográficas. Contudo, não se podem entender estes atores (câmera e fotógrafo) no processo de construção de imagens sem entendê-los como elementos atuantes (para além da recorrente análise das imagens fotográficas) tampouco como passíveis e necessários de aproximações relacionais de suas operações. Como Flusser salienta, a percepção da existência do fotógrafo releva suas intenções, mas também se atrela diretamente às exigências – e intenções – do mecanismo.

A intenção (do fotógrafo) é de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros. (...) A intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de feedback para o seu contínuo aperfeiçoamento (FLUSSER, 2011, p. 24).

Compreende-se então que a dinâmica proposta entre equipamento e seu operador colaboram para constituir, mesmo que limitada espacial e temporalmente, uma forma de evidenciar determinada realidade. Esta característica da fotografia, além de todas aquelas relacionadas ao tecnicismo, ampara-se na construção de certo impacto de veracidade, justamente por fragmentar o espaço e estagnar o tempo. Assim sendo, propõe separar dos nossos ininterruptos viveres determinadas cenas (*frames*) que pretendem estabelecer marcas em nossa memória justamente por seu caráter único, pois

quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de

informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo (SONTAG, 2003, p. 23).

Desta forma, entendendo a fotografia em relação às suas características de verossimilhança e de memória, é que se podem questionar também suas virtudes. Dissecada por diversos autores, aos poucos a fotografia foi revelando-se frágil na tentativa de reproduzir fielmente o real, justamente pelos aspectos ligados aos limites físicos de sua gênese. Exatamente por isso: ao não lhe caber mais a hercúlea tarefa de reproduzir o real, a fotografia se fortalece no seu intuito de representar **um** real.

É precisamente neste ponto que a problematização se amplia. A percepção de uma tentativa de veracidade da imagem fotográfica, questionada pela presença ativa do produtor destas fotografias, sustenta-se pela existência de certa aproximação entre o modo como se vê o mundo e como se planifica esta visão. A planura constitutiva da imagem fotográfica é, talvez, a mais sutil forma de agir sobre a imagem em sua tarefa de representação da tridimensionalidade. A limitação imposta pela planificação supera os cortes das bordas em sua incapacidade de veracidade. Se, frente à restrição dos bordos, as exclusões necessárias se fazem abruptamente, na construção compositiva os elementos postos se ocultam atrás de outros elementos, proposital ou acidentalmente, postos a sua frente. Tais ocultamentos, internos ao quadro, se fazem de forma sutil, ao escolher-se como compor o cenário que, intencionalmente, o fotógrafo decidiu enquadrar.

Rememorando, prudentemente, que este trabalho se ancora na questão da espacialidade, da constituição do espaço da fotografia, e não especificamente no espaço interno da foto, convém reforçar que numerosos trabalhos analisam a imagem fotográfica projetando suas leituras e interpretações para dentro da fotografia. Contudo, o espaço aqui considerado tem como ênfase as circunstâncias materiais que se relacionam à obtenção da imagem e, neste sentido, envolvem o papel e a pertinência do fotógrafo. Dessa forma, os espaços que se permitem à análise de um observador ‘presumem’ as existências suprimidas e todas as circunstâncias que preenchem (por dentro e por fora) a ação da obtenção. Compreende-se então que não se poderia afirmar que determinada fotografia teria – ou não – sido obtida com qualidade compositiva porque havia, à direita, uma árvore ou pessoa que se entendia como mais bonita daquela que foi selecionada para aparecer nesta hipotética imagem. O observador não estava lá. O enquadramento dá e retira elementos ao seu observador. A ação fotográfica seleciona seus elementos com tanta força quanto os exclui.

A sutileza do processo ancora-se no ajuste fino da distribuição dos elementos internos ao quadro (a clássica composição fotográfica), mas também se sustenta pela capacidade de adaptar as leis de perspectiva *naturalis* à obtenção plana da imagem fotográfica. O modo como vemos o mundo, ao ser umbilicalmente reproduzido pela perspectiva monocular, imprime índices de fidelidade ao produto fotográfico na mesma medida que exige ação anterior (física e conceitual) ao equipamento e à circunstância. A transposição da tridimensionalidade para a bidimensionalidade é restritiva em sua essência, mas, como é sutil na sua escolha, valora a presença de um autor que se habilite a este desafio.

A partir deste entendimento, reforça-se o intuito de estabelecer que determinada representação fosse compreendida como eficaz na medida em que assumia a tarefa de contribuir para a satisfação da representação da realidade. Inferindo que, com o surgimento da fotografia, esta ‘reprodução automatizada’ supriu (mesmo que parcialmente) a necessidade de certo ‘espelhamento’ do que estava posto à vista, pode-se considerar que, sob certo aspecto, a produção pictural estaria ‘liberta’ da necessidade e esforço da reprodução.

À arte estaria possibilitada, neste contexto, outra função: a arte estaria ‘livre’ para transformar a realidade presente, incursionando por movimentos, posteriores, que propunham novos modos de ver e reproduzir o mundo que pertencemos. Neste sentido, o surgimento – e obviamente a popularização – da prática fotográfica revelou mais fortemente o conflito que se estabelecia neste momento em que, de certa forma, a técnica fotográfica se opôs à criação humana, como se o automatismo da gravação no interior da câmera eximisse totalmente a tarefa da criação, atributo exclusivo à sensibilidade do ser humano.

A distribuição, portanto, é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário. Esta bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade (DUBOIS, 1994, p. 32).

Anterior, contudo, à discussão entre objetividade e potencial criativo, a presença da fotografia esforça-se na tentativa, àquele momento, de reproduzir, com mais perfeição e agilidade, o mundo visível à sua volta. Perceber a fotografia como algo que representa o entendimento sobre como é a ‘realidade’, a partir da pretensamente isenta e supostamente correta transposição da tridimensionalidade espacial para a bidimensionalidade do plano, alimenta as esperanças de eternizar, através de suas peculiaridades e virtudes, as imagens das

peessoas que habitam os espaços. Os cidadãos de suas respectivas épocas, entendendo a peculiaridade da fotografia como perene e fiel, creditam a ela muito de sua capacidade mimética de cristalizar as imagens do mundo fugidio. Inclusive a própria imagem.

Contudo, percebe-se que a virtude da exatidão da imagem limitou, sob certo aspecto, seu operador de estabelecer-se como alguém com infinita potencialidade criativa, ocasionando certa incapacidade de se posicionar no universo artístico como promotor das tais ‘habilidades criativas’. Ao contrário, certa concentração de virtudes do processo recaiu sobre a capacidade do equipamento, o que não se fez sem resistência:

O trunfo da fidelidade ao real logo se voltou contra a fotografia: foi acusada de não ser arte, pois não dava espaço para a imaginação criadora, já que a máquina fazia todo o trabalho. De certa forma, a fotografia concordou com isso, pois não tardaram a surgir movimentos que buscavam produzir fotos que se parecessem com pinturas (BARROS, 2014, p. 220).

Movimento deste tipo justifica o cuidado que se deve ter em abraçar esta causa de forma ‘pura’, o que invoca a avaliação do objeto fotográfico sob um prisma mais crítico e suscita tanto a problematização da aparência do objeto quanto a existência – decisiva – daquele que age sobre a câmera.

As coisas não são como elas “se mostram” ao olhar desprevenido: para compreendê-las, é preciso fazer um desvio, dar um salto “por trás” da miragem do visível, destruir a aparência familiar, natural e reificada com que elas aparecem aos nossos olhos, como se fossem originárias em si mesmas e independentes do sujeito que as opera e modifica (MACHADO, 2015, p. 48).

Partindo das colocações de Machado e de Barros, percebe-se certa ampliação do entendimento físico da presença de um operador obliterada pelas virtudes da representação, relegado a operar algo para a existência da fotografia. O produto fotográfico configurou-se como uma cristalização efetiva de uma premissa, contraposta na essência deste estudo, de que a observação do mundo contribuiu na tarefa de renúncia em habitá-lo. A observação (e sua pretensa fidelidade reprodutiva) descorporifica um sujeito que está *olhando o* mundo, esquecendo-se de que este sujeito *está no* mundo. Ele compõe aquilo que registra. Tal separação encontra amparo justamente nas virtudes umbilicais do período do renascimento (posteriormente valorizado graficamente na fotografia) no qual se estabelece e alimenta certa metafísica da interpretação (Gumbrecht) que, por sua vez, se ampara na dicotomia cartesiana. O perceber, o interpretar, o conceber são ações tomadas de algum ponto de vista, desmaterializando a presença de alguém no mundo. Isto, sob certo aspecto, permite a

substituição do olhar (e daquele que observou), movimento que está na base do conceito de sutura, proposto por Oudart (voltaremos a isto).

Tal supressão do autor como copresença de suas imagens têm sido objeto de atenção há algum tempo, mas a necessidade de reforço de tal existência revela-se ainda mais clara quando Barthes propõe o seu entendimento do *Operator*, nomenclatura sugerida àquele que, mesmo não representado pelo próprio autor (Barthes salientara que não era fotógrafo), surgia timidamente no seu processo de interpretação simbólica da imagem fotográfica. Barthes, ao supor que “a emoção do *Operator* tinha uma relação com o pequeno orifício (estênopo) pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer captar (surpreender)” (2015, p. 17), relembra o peso das decisões do fotógrafo relacionadas ao ato em si, mas também com a mesma importância, revela a sua existência e pertinência, justamente quando sua análise se centra nos produtos fotográficos e naqueles que os observam. Além disso, ao propor tal concentração do *Operator* a este centramento no orifício de observação, Barthes estaria inferindo procedimentos que, assumidamente, não dominava, justamente por posicionar-se mais criticamente, no processo de interpretação, no lugar daquele que observa a imagem (*Spectator*). Neste papel, Barthes considera que o seu olhar deveria considerar a fotografia como uma “aparição” de algo previamente contatada pela luz e que, por isso, identificado como *Spectrum*. Contudo, é justamente sobre o *Operator* que se implementa, desde já, a clivagem que se pretende conduzir neste estudo, principalmente no que tange a existência de alguém atrás da câmera, presente no mundo, a(u)tor do mundo que ele se põe a retratar. Presença esta considerada, seja sob os aspectos ativos (suas necessárias decisões de obtenção e posicionamento) bem como em relação aos aspectos físicos pertinentes à sua presença (concomitante no espaço-tempo do fotografado).

Ao considerar então que esta ‘matéria humana’ que se oculta das imagens deve ser adicionada à fórmula da obtenção, a sua presença soma-se (e concorre) com aqueles fatores físicos e tecnológicos que, desde o surgimento da fotografia, são imprescindíveis e, perigosamente, considerados como determinantes: os equipamentos fotográficos. Sob certo aspecto, em determinado momento histórico, o ‘aparecimento’ do fotógrafo<sup>2</sup> estabelece-se em concorrência física com as dimensões dos equipamentos fotográficos. Isso provém do entendimento coletivo sobre os valores da invenção da fotografia, ocasionado pela interposição

---

<sup>2</sup> A opção pela denominação fotógrafo, ao invés da tradução literal da nomenclatura de Barthes, *Operator*, que seria operador, deve-se à intenção de evitar, ao máximo, parecer atribuir mais destreza ao mecanismo do que ao humano, cuja tarefa contemplaria ‘somente’ operar com o equipamento.



material necessária advinda de volumosos aparelhos fotográficos, que algumas vezes chegavam, inclusive, a ocultar o fotógrafo totalmente da visão daquele que seria fotografado. Exagero não se faz quando, no caso extremo de ocultação do autor da fotografia, tal operador enrustia-se sob um pano preto, mesmo que o fizesse apenas durante a focalização e enquadramento, para obtenção das imagens. Neste movimento, a percepção de que alguém agia sobre a imagem estava, também, fisicamente obstruída para aqueles que estavam sendo fotografados. Sob outros termos: à prática fotográfica também se demorou a percepção da existência de um ‘autor’ pelo simples fato de que este, durante muito tempo, esteve oculto (conceitual e fisicamente) pelo equipamento. Nesta lógica, pode-se entender que o desenvolvimento da atividade fotográfica, na medida em que apontava suas tarefas para seu uso comercial, promovia o entendimento do processo como promotor de certa irrelevância autoral:

Aquilo que caracteriza essencialmente a fotografia é a sua técnica de reprodução mecânica. Na medida em que a máquina assumia uma importância preponderante entre os meios de produção da sociedade burguesa, o trabalho manual e o espírito individual dos princípios da fotografia desapareciam pouco a pouco para cederem lugar a um ofício cada vez mais impessoal (FREUND, 1989, p. 92).

Neste movimento, frente à multiplicação e mecanização de produtores de imagens (mesmo ocultos) da prática fotográfica, a fotografia consolidou seu valor de fidelidade essencialmente pela pretensa imparcialidade do seu mecanismo. Contudo, mesmo apoiada nas crenças da imparcialidade inerentes ao entendimento do processo como sendo promovido por máquinas (o que, sob certos aspectos, lhe atribuía considerável valor), a prática fotográfica foi, aos poucos, revelando-se em sua complexidade justamente por alinhar, à prática reprodutiva mecânica, a potencialidade criativa do sujeito. Este autor precisa, antes de aparecer à frente de suas próprias imagens, nos autorretratos, fazer-se reconhecer como existente – e hábil – produtor de imagens. Poderia ser entendido como algo semelhante a um produtor latente (como os sais de prata) que precisou de algum tempo para, lentamente, revelar-se neste cenário. E que os processos que revelaram a existência destes autores latentes sustentaram-se nas problematizações posteriores acerca do ato fotográfico, bem como do produto e seus limites, como fatores que desmitificaram a imparcialidade do equipamento. Toda esta reflexão baseia-se na copresença dinâmica e necessária entre fotógrafo e equipamento, entre homem e máquina, entre intencionalidade e funcionalidade. Esta copresença se intensifica quando estes atores são exclusivos na obtenção, sobrepostos no caso em que o fotógrafo se configura também como o fotografado. Só há um processo de escolha entre aquele que vê e aquele que se vê, em que pese

a presente colaboração dos equipamentos e seus incrementos tecnológicos. O autorretrato do fotógrafo revela o espaço que se ocultaria, justamente por ser o espaço do fotógrafo fisicamente anterior à direção do olhar do fotógrafo. Na mesma medida em que o fotógrafo se acostuma a ver à sua frente os cenários em profundidade, neste momento propõe-se a inverter a perspectiva sobre ele e seu respectivo âmbito espacial. No mínimo conflituosa tarefa, não pela substituição dos espaços, mas pela perspectiva ser invertida, perante a qual não deveria considerar os cenários que se expõem à sua frente, mas sim projetados atrás de si.

Compreendendo que o cenário do ato fotográfico se amplia, sob esta perspectiva, para além das análises da interioridade estrutural compositiva da imagem fotográfica, essencialmente em virtude da revelação dos elementos postos no ‘entorno’ à obtenção das imagens, desnudam-se sinais da importância da análise da fotografia enquanto produção material, corporificada e circunstancial. Tais características, desde já aproximadas dos entendimentos das materialidades da comunicação, ao mesmo tempo em que problematizam a imparcialidade das imagens, trazem à baila elementos muito presentes na produção fotográfica contemporânea. Particularmente interessantes em relação à representação humana através dos retratos dos sujeitos, sejam eles pintados ou fotografados. O retrato, como instrumento de materialização dos seres, seja pelo poder ou pelas peculiaridades dos retratados, é detentor dos maiores interesses para a perpetuação dos cidadãos que deles se utilizam: tanto aquele que se posiciona à frente da câmera quanto aquele que, paulatinamente, pretende-se fazer existir, também, nas suas imagens. Tal aparição pode suscitar a inclusão do autor, produtor soberano, que, visando revelar-se em sua própria imagem, dessacraliza a essa e, indiretamente, à sua existência.

*A nosso ver, há sagrado por toda a parte onde a imagem se abre a uma coisa diferente de si mesma. A imagem como denegação do outro, inclusive da realidade, aparece com força nesta era do “visual” que dessacralizou a imagem fingindo consagrá-la (DEBRAY, 1994, p. 62).*

Tal reflexão exige, contudo, uma condução que evidencie o percurso que fez as imagens de retrato para constituir-se como representativo e importante na história da sociedade. O percurso que aqui se propõe busca contemplar o retrato desde o seu surgimento a partir do desenho e da pintura; envolve as questões de fidelidade reprodutiva alcançadas pelo surgimento da perspectiva *artificialis* transposta para a prática do retrato; bem como apresentar a adequação e transformação operada pelo surgimento da fotografia.

## 2.1 O RETRATO

O percurso das tentativas do registro da forma humana inicia-se pelas inscrições nas grutas de Lascaux, percorre a história da humanidade, complexifica-se com o passar dos séculos e, pode-se dizer, consolida-se na virtude da suposta fidelidade das técnicas reprodutivas espaciais no renascimento. Contudo, inicialmente, tais representações envolviam o corpo íntegro, estabelecido em sua relação de escala com outros animais e suas ações sob a forma de registros primitivos.

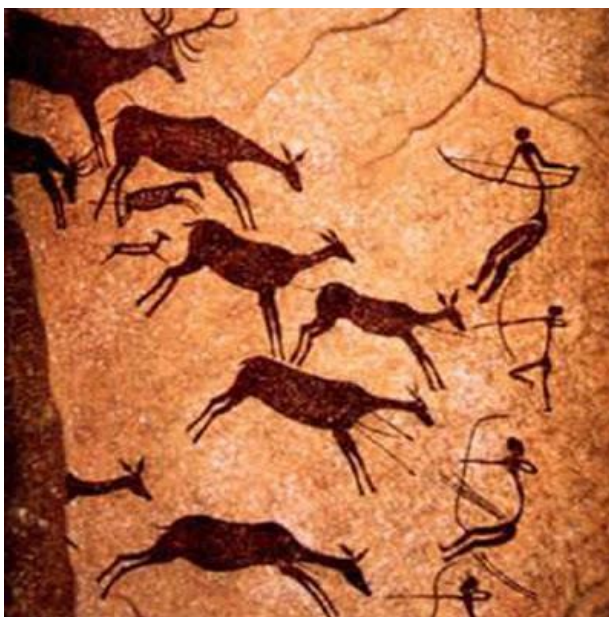


Figura 4 - Imagens humanas nas Grutas de Lascaux<sup>3</sup>

Com o decorrer dos tempos a representação foi se aproximando dos elementos corporais que identificavam não apenas o ser humano em relação aos outros animais. Buscava-se a diferenciação dos seres humanos entre si, sendo que tal representação exigiria a aproximação física para observação da peculiaridade. Neste sentido, alguns aspectos vão sendo exibidos mais detalhadamente no intuito de representar mais claramente as características humanas. O corpo, detalhadamente, se representa pela precisão dos seus fragmentos, suas características físicas e de cor, bem como da escala envolvida também entre os humanos considerando suas análises bidimensionais de alturas e larguras.

---

<sup>3</sup> Fonte: <http://cultura.culturamix.com/arte/pinturas-de-lascaux>. Acesso em 15 fev. 2017.

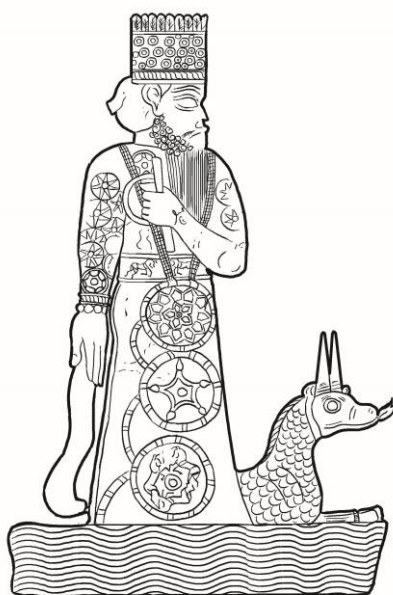


Figura 5 – Desenho de Marduk e o seu dragão em documentos babilônicos<sup>4</sup>

Determinada aproximação propunha uma concentração mais intensa, trazendo ao olhar a presença do rosto, parte primordial do corpo, uma vez que é a ele que se direcionam as falas, que se dirige o olhar, além de constituir a identificação mais específica no convívio humano. Tal identificação de peculiaridades é uma virtude da aproximação e observação detalhada de desenhos básicos do rosto, como, por exemplo, os desenhos de perfis:

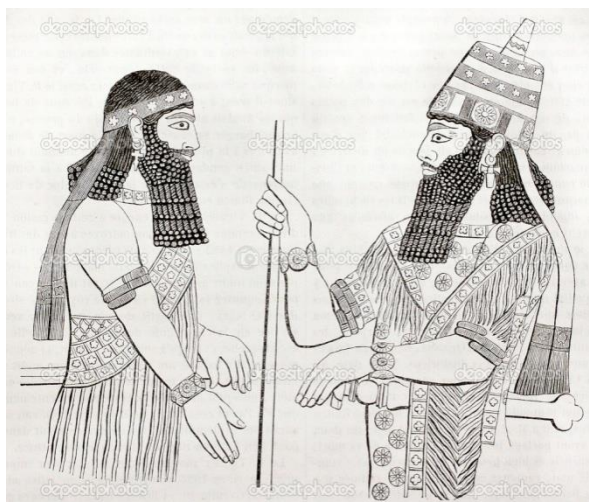


Figura 6 – Desenhos assírios encontrados em Nínive<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Fonte: Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Gestão em Educação a Distância, Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia - Universidade Federal Rural de Pernambuco. História Antiga Vol - II. Recife: Acervo Digital EADTEC, 2012. Disponível em: <http://www.ead.ufrpe.br/acervo-digital-eadtec/node/351>. Acesso em 15 fev. 2017.

<sup>5</sup> Disponível em <http://pt.depositphotos.com/13305894/stock-photo-assyrian-drawings.html>. Acesso em: 15 fev. 2017.

Contudo, tais representações impunham algumas limitações na busca da fidelidade reprodutiva. Uma delas consistia na dificuldade de traduzir, nos planos, a profundidade espacial que permeava a existência comprovada pela experiência visual do convívio tridimensional. Entre tantos limites com que a busca da fidelidade representativa se defrontava, a reprodução do espaço em relação à profundidade continuava sendo áspera e imprecisa. A exatidão buscada nestes movimentos encontra solo fértil nas premissas que fomentam o surgimento e desenvolvimento da consciência do período do renascimento. Tais virtudes ancoram-se nas possibilidades da pintura em representar com mais precisão o espaço tridimensional, no plano, através do entendimento e aplicação das regras de perspectiva.

É preciso identificar o sistema gnosiológico que a pintura renascentista materializa em sua projeção perspectiva. Em primeiro lugar, a perspectiva central substitui o espaço descontínuo e fragmentário da pintura medieval por um espaço sistemático e racional, isto é, dotado de tal coerência interna (MACHADO, 2015, p. 79).

A coerência apontada por Machado tem suas bases construídas na compreensão, crescente à época, de que existe um modo ‘certo’ de reproduzir os espaços e que isto seria responsabilidade e virtude do sujeito que produz a obra. A face pode então ser representada frontalmente (com seus volumes da face) ou mesmo de forma oblíqua. A habilidade que se exigia para esta construção em perspectiva encarregava os próprios autores de, convenientemente, autorretratarem-se.



Figura 7 - Autorretrato de Albrecht Dürer. 1498<sup>6</sup>

A premissa técnica deste produtor estaria ancorada na constituição, nesta época, de que o espaço deveria ser representado respeitando as regras da perspectiva monocular e que isto exigia do operador determinadas habilidades previamente convencionadas. Tal operador revela-se, neste movimento, em sua humanidade e, por isso, sua arbitrariedade.

Toda a racionalidade da perspectiva unilocular repousa no pressuposto de que as retas do espaço estão condenadas a convergirem todas para um ponto de fuga único, arbitrário e gerador de toda ordem. Esse ponto privilegiado que organiza os dados visuais é que determina a topografia do espaço correspondente, no contracampo da ilusão especular, ao olho do sujeito que preenche o mundo de sentido, ou seja, o olho arbitrário do artista que sobrepõe à ordem divina uma ordem humana. É com essa perspectiva que nasce a noção de *sujeito* na pintura: todo quadro, a partir de então, torna-se uma visão do mundo a partir de um ponto originário, que coincide com o olho único e imóvel (o “centro visual”) que está no vértice da “pirâmide” de Alberti (MACHADO, 2015, p. 98).

Os retratos feitos através da pintura – sob os quais se ancoram os retratos fotográficos – fundam-se na básica necessidade de representar a forma humana, com maior ou menor grau de fidelidade, que podem ser relativamente justificados pelo intuito de certa busca da perenidade do ser humano. Pode-se considerar que a necessidade de representação das pessoas – no auxílio da demonstração de suas características e personalidade – seria oriunda de certo desejo de perpetuidade e fidelidade do retratado. Ser ‘reproduzido visualmente’ garantiria, ao menos de

<sup>6</sup> Disponível em <<http://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/albrecht-durer>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

certa forma, um lugar na eternidade. A ânsia de perenidade trouxe à fixação da imagem – genericamente do corpo, especificamente do rosto – uma força valorosa que se solidificou ao longo da história, seja na ação da pintura, seja na produção fotográfica. Frente esta tarefa, entende-se inicialmente que a obtenção da pintura seria, em uma aproximação com a prática fotográfica, sempre lenta e, de certa forma, idealizada.

A pintura figurativa, de quem a fotografia se pretende uma continuidade, cristaliza como está um momento preciso do objeto. Mas o momento fixado pela pintura é sempre aquele tempo ideal e privilegiado, pleno de sentido e intenção, no qual estão condensados todos os instantes significativos que concorrem para o tema (MACHADO, 2015, p. 51).

Considera-se como característica da pintura, de certa forma, a captação temporal ampliada, não em forma de instante (momento cristalizado pela fotografia), mas sim com aspectos que revelam um momento mais lento e alargado, frente ao qual a imagem vai se construindo a partir de um olhar que privilegia determinados aspectos. Muito da virtude da pintura deve-se a este instante alargado, o que permite, por exemplo, esta possibilidade de seleção do olhar para a representação mais oportuna dos retratados.

Em um movimento divergente, o surgimento da fotografia opera na fidelidade que se prende ao tempo. O instante (mesmo que no início das obtenções fotográficas fosse um instante mais demorado) passa a ser único, justamente para priorizar a virtude comemorada pela ascensão da reprodução fotográfica: a fidelidade.

Às ideias de fidelidade adiciona-se necessariamente a presença da duplicidade. Ao reproduzir tal realidade, principalmente no retrato, esta imagem, ao mesmo tempo em que reproduz algo, lhe dá outra coisa, outra forma: a de um plano. O esforço da fidelidade (mais evidentemente no caso do retrato) necessariamente desloca a existência de *alguém* para *algo*. Neste sentido, construir a imagem de alguém pode ser entendido como um esforço instantâneo e, por isso, verdadeiro. Tal conquista do processo, sustentada pelas virtudes percebidas pela sociedade, conduziram à essencialidade da fotografia como representativa das pessoas.

Para muitos, o retrato continuava a ser finalidade da fotografia. (...) A possibilidade de realizar instantâneos que o novo processo (*colódio*) possibilitava, o seu custo inferior ao do daguerreótipo e o advento da imagem multiplicável abriam o caminho definitivo ao retrato fotográfico na vida do século XIX (SOUGEZ, 2001, p. 111).

A consolidação do retrato fotográfico neste cenário é relacionada à adequação tecnológica dos processos químicos, mas continha em seus atributos a ideia geral da certeza

visual. Pondera-se, sob certo aspecto, que o retrato fotográfico constitui-se a partir da lógica da pintura, mas amplia a concepção de imediatismo e fidelidade, premissas buscadas de forma muito intensa – e trabalhosa – nos retratos pictoriais. A imagem fotográfica dos retratos também carrega consigo certa compreensão de fidelidade e imediatismo, mesmo sendo ‘mediado’ pelo equipamento, pelo seu caráter especular, sinal da promissora compreensão no início da prática fotográfica.

A verdade é que o grosso da produção fotográfica convencional, embriagada de ilusão homológica, costuma rejeitar todos esses acidentes do acaso que fazem aflorar uma paisagem bizarra, preferindo apoiar-se nos modelos elegantes da pintura figurativa, mais seguros e mais bem estratificados na consciência coletiva. Longe de se dar por vocação desencavar esses instantes críticos em que a normalidade de uma visão acomodada se desintegra em *nonsense*, a prática habitual busca, da maneira como for possível, reprimir na fotografia o seu poder de perturbação e desconcerto (MACHADO, 2015, p. 58).

Neste cenário, a representação fotográfica é convertida em certo espelhamento social que, amparado nas certezas de fidelidade, incrementaram a importância do retrato. Historicamente, os primeiros registros fotográficos de retratos são bem próximos da consolidação da prática fotográfica através do Daguerreótipo. O método da Daguerreotipia consistia na impressão “numa placa de cobre prateada, cuidadosamente polida, (na qual) espalha-se um verniz feito com betume da Judéia dissolvido em óleo de alfavema” (SOUGEZ, 2001, pg.42). Tal processo, oriundo dos experimentos anteriores promovidos por Nicéphore Niépce, vai tornando-se cada vez mais fiel às nuances da luz, bem como às características dos objetos fotografados. Contudo, algo que impossibilitava ainda a representação humana estava na incapacidade de registro através de um tempo de exposição que fosse exequível à postura humana. Neste contexto de esforço para materializar a forma humana é que surgem artifícios para equalizar o problema. Se eram necessários longos tempos de exposição à luz pelo suporte sensível, o controle deveria se dar pela postura daquele que seria fotografado, exigindo dele a completa imobilização durante o tempo de exposição, suscitando inclusive auxílios físicos para tal, quando consolida-se o entendimento que “para que o modelo não se mexa durante tão grande exposição, existiam cadeiras especiais e aparelhos *ad hoc* que tinham muito de instrumentos inquisitoriais ou de consultório de dentista” (SOUGEZ, 2001, p. 71). Walter Benjamin ilustra tais esforços interligados à necessidade do tempo quando menciona que, mesmo posterior a esta necessidade, alguns artifícios permanecem no estúdio que elaboram os cenários:



Os acessórios destes retratos, com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais evocam o tempo em que, devido a longa duração da pose, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficarem imóveis. No início, os fotógrafos se contentavam com dispositivos para fixar a cabeça ou o joelho. Depois vieram outros acessórios, como nos quadros célebres, e, portanto, tinham que ser “artísticos”. Antes de mais nada, a coluna e a cortina (BENJAMIN, 1985, p. 98).

Este esforço essencialmente físico, em maior ou menor dimensão, oriundo da exigência dos processos fotográficos que exigiam que os retratados permanecessem imóveis, propõe que este se posicione de certa forma (que possibilite o registro), reiterando a essencialidade da construção de determinada pose como fundamental para a execução do retrato, passando por considerações que identificam um caráter que propunha alguma inconsistência reprodutiva da realidade:

Mas enquanto a fotografia instantânea transformou o retrato, nos fez ver que o problema também parecia muito mais claro, como haviam formulado em épocas anteriores. Ela chamou a atenção para o paradoxo em capturar a vida em uma imagem estática ou congelar o jogo das características em um instante imóvel que nunca tínhamos tido consciência no fluxo dos acontecimentos (GOMBRICH, 1996, p. 33).

A constituição da pose se configura como fundamental pelo processo de captação, que buscava a apropriação definitiva (então imóvel) das características do retratado, mesmo que para tal a imagem do instantâneo devesse ser aceita como possível. Considera-se também que, posteriormente, os retratos sedimentaram-se como essenciais para o (auto)reconhecimento da identidade dos sujeitos perante si e em relação à sociedade. Convém salientar, neste sentido, que tal compreensão de si passa pela construção de uma identidade que, aparentemente ancorada na sua segurança e na concretude, aponta para certa insuficiência de realização na individualidade, quando se considera que

a identidade, contudo, não deixa de ser uma questão central na relação do indivíduo com a própria imagem. Produto do esforço da personalidade para afirmar-se e tomar consciência de si, na opinião de Gisèle Freund, o retrato fotográfico é visto, ao contrário, por Schaeffer como uma imagem que, longe de afirmar a autossuficiência do eu, remete para a ausência de plenitude do sujeito (FABRIS, 2004, p. 50-51).

A busca pela expressão da personalidade, através dos retratos, envolve a premissa de uma fidelidade que seria insegura justamente pela projeção identitária que considera a incompletude. Assim sendo, tal fidelidade, mesmo que presumida, buscava-se através de um

acordo entre o fotógrafo e seu retratado em termos procedimentais, resolvendo a questão da postura do fotografado, também, em virtude do tempo necessário à exposição. Este tempo, percebido de forma prática ou estabelecido convencionalmente, justifica a constituição de uma pose imóvel, apreensível enquanto reconhecimento do retratado.

Neste movimento, o estabelecimento da pose é, desde já, imprescindível na questão do retrato, uma vez que, para isto, existiria certo consenso entre aquele que fotografa (ou desenha) e aquele que é retratado, assim como a possibilidade de construção de cenários e armações mobiliárias intencionais de determinadas ‘poses’ do retratado. A pose estática, instituída seja pela necessidade de longos tempos de trabalho, seja por escolha estética, é bom sinal para a percepção, desde já, da relação (material e espacial) entre fotógrafo/pintor, retratado e contexto.

Nos primeiros retratos tomados em meados do século XIX, era comum ver o modelo recostado em balaustradas, apoiado em pedestais ou mesinhas: mas esses expedientes não eram adornos para fantasiar a cena; eram pontos de apoio necessários para garantir a imobilidade do corpo. Quando a câmera se tornou mais ágil, os acessórios de cena, ao invés de desaparecerem, proliferaram em abundância e se tornaram ainda mais pesados, como se lhes fosse designado por função fixar o modelo no sentido etimológico da palavra, preenche-lo da inércia – e da grandeza – do monumento (MACHADO, 2015, p. 63).

Neste sentido, a noção de pose que se impunha tecnicamente sobre a obtenção fotográfica instituiu-se a partir da prática já existente baseada na pintura, carregando consigo certa aura de construção e representação que ultrapassa a simples exigência técnica. Em outros termos: a pose, oriunda da necessidade do registro, petrificou a existência – e importância – da atuação em frente à câmera, sendo que a esta lhe cabia apenas uma obtenção mecânica e fria e que, de certa forma, poderia ser decidida pela atuação desejada pelo fotografado.

A pose é uma tentativa de fixar a eternidade nesse instante fugaz em que o obturador dá a sua piscadela: é a luta para introjetar no momento aleatório da fotografia o momento ideal da pintura. Para reprimir o inconsciente que pulsa no obturador da câmera, nós nos petrificamos diante dele, como uma estátua grega ou renascentista, e forjamos no bronze de nosso próprio corpo a imagem ideal que supomos ser ou que queremos ser. A pose é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube, então, uma ficção (MACHADO, 2015, p. 63).

Somado a isto, outra noção de fidedignidade se propõe à fotografia: a verdade interior do retratado. A verdadeira essência daquele que se punha a ser fotografado era, em última análise, o que deveria se intentar: uma busca recorrente da obtenção dos retratos que se relaciona com

esta outra ‘verdade’. Entendendo que a condição material da obtenção fotográfica convida o retratado à sua postura, tal comportamento pode ser entendido como algo que manipula a essência do retratado. A verdade daquele que se põe a ser retratado pode ser obliterada pela consciência do ato. Tais conflitos que se cristalizam entre verdade e ilusão, entre comportamento socialmente arbitrado e essência interior, estabelecidos na origem do retrato fotográfico das pessoas, são trabalhados por Gombrich (em relação aos retratos da pintura) como a ambiguidade entre *máscara* e *cara*:

Isto talvez possa explicar o paradoxo central existente no campo de percepção fisionômica, paradoxo inserido na distinção entre a máscara e o rosto: a experiência das constantes subjacentes a face de uma pessoa - que é forte o suficiente para sobreviver todas as alterações de humor e de idade, e de perpassar inclusive sobre gerações - contrasta com o estranho fato de que este tipo de reconhecimento pode ser inibido com bastante facilidade pelo que poderíamos chamar de máscara. (...) A arte que experimenta com a máscara é, naturalmente, a arte do disfarce, arte do ator. O sentido da habilidade do ator reside precisamente nisto: que obriga a vê-lo, ou vê-la, como uma pessoa diferente dependendo dos diferentes papéis (GOMBRICH, 1996, p. 24).

Sob estes dois parâmetros, antagônicos e conflituosos, pode-se estabelecer uma busca para evidenciar nos retratos suas características de cara, estando, contudo, relacionadas necessariamente à constituição das máscaras. Em outras palavras: buscar a essência (a cara) é necessariamente relacionada à representação proposta pela máscara. O esforço de buscar a essência daquele que posa seria como transpor a superfície da aparência e revelar, das profundezas dos sentimentos, a verdadeira essência do retratado.

O trabalho fotográfico de Diane Arbus, por exemplo, que, (...) ao fazer seus modelos posarem deliberadamente, os leva de fato, pelo código e nele, a revelar sua verdade autêntica. É por meio do artefato, assumido como tal, da pose, que os sujeitos alcançam sua realidade intrínseca, "mais verdadeira que ao natural" (DUBOIS, 1994, p. 43).

Tal relação, como indica Dubois, é permeada sim pela exigência de controle do fotógrafo sobre a ação fotográfica do retrato. É envolvida pelo esforço do próprio retratado de revelar seu próprio eu (mesmo que seja entendido como um personagem de si mesmo), em consonância com a habilidade do fotógrafo de revelar tal ‘interioridade’. É circunscrito também pelos equipamentos fotográficos – em suas características e necessidades – que se revelam ao fotografado como algo presente na cena. A constituição do retrato como verdade é, então,

permeada pela ação fotográfica, e por todas as circunstâncias – inclusive físicas – que se apresentam nos diferentes tempos em que tais práticas fotográficas se estabelecem.

É justamente pela ação fotográfica permeada pelas disposições físicas que se propõe, neste momento, a visita a dois fotógrafos que, sob a esfera da circunstância, relaciona-se com a busca de uma representação que contemple a verdade (ou profundidade) dos seus retratados. Em linhas gerais, pode-se afirmar que Félix Nadar e André-Adolphe-Eugène Disderi são divergentes, mesmo que contemporâneos, no tratamento a seus retratados.

### 2.1.1 Félix Nadar (1820-1910)

Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon, pode ser considerado um dos mais importantes retratistas da história da fotografia. Não apenas por ser próximo dos precursores do retrato, mas também por representar um esforço que, veremos, aproxima-se de reflexões valiosas acerca do retrato atual, inclusive por suas utilizações.



Figura 8 - *Self-portrait* de Félix Nadar<sup>7</sup>

Os retratos de Nadar propunham, a partir de sua própria concepção e suas habilidades, a noção de verdadeiramente ‘capturar’ a alma do sujeito fotografado, perfazendo, para isso, uma aproximação que extrapolava os limites físicos. Aventurava-se, assim, em obter deste retratado suas verdadeiras intenções e anseios. A capacidade virtuosa que Nadar possuía

<sup>7</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Nadar\\_\(photographer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nadar_(photographer))>. Acesso em: 20 mar. 2017.

de penetrar na interioridade do ser humano transforma-o rapidamente no retratista predileto da Paris intelectual. (...) atraídos por aquela “semelhança íntima” que o fotógrafo conseguia ao entrar em comunhão com o modelo e formar um juízo sobre seu caráter. (...) Mas o que é, de fato, fundamental em sua retratística é o clima que cria com o cliente, que faz com que este colabore ativamente na construção da sua imagem. Uma imagem direta e espontânea, apesar do artifício da pose (FABRIS, 2004, p. 24).

Tal intuito seria atingido segundo a capacidade do fotógrafo de extrair do fotografado a sua verdadeira essência, ligada à sua alma<sup>8</sup>.

Algumas imagens feitas por Nadar foram, aqui intencionalmente, selecionadas para evidenciar o tratamento proposto ao olhar de muitos de seus retratados, naquela que parece ser uma tentativa de certo aprofundamento simbólico do sujeito, tanto na captura da sua verdadeira ‘alma’ como na sua constituição física, hipoteticamente ampliada pela proximidade da obtenção ao rosto do retratado. Importante salientar que, a partir desta proximidade, parece haver certa exigência de que aquele que está sendo fotografado direcione seu olhar para a câmera. Tal projeção do olhar (direcionado para o observador) supostamente ajuda na credibilidade do retratado, bem como, veremos, pode ser uma estratégia de personificação de seu observador.



Figura 9 - Retrato de Charles Garnier – 1880<sup>9</sup>

A imagem de Charles Garnier (Figura 9) serve como um primeiro exemplo de tal aproximação. Percebe-se que, em primeiro lugar, a distância entre fotógrafo e fotografado parece ser uma distância média, na qual se prioriza o rosto sem esquecer-se de evidenciar suas

<sup>8</sup> Salienta-se que esta concepção dicotômica entre corpo e alma, essencialmente cartesiana, será problematizada adiante, pois se entende que a alma capturada pela imagem (do corpo) não os separa, e sim consolida a sua proximidade.

<sup>9</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Garnier\\_\(architect\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Garnier_(architect)). Acesso em 15 fev. 2017.

vestimentas, mesmo que apenas na parte superior. A concentração sobre o rosto do modelo amplia a pertinência do olhar direcionado ao observador, que passa a ter maior força justamente pela proximidade estabelecida entre fotografado e observador. Entretanto, também se pode refletir que tal proximidade acarreta a aproximação (e evidência da presença) de determinado equipamento que fotografou Garnier – interposto entre Nadar e seu modelo, bem como a ação que o fotógrafo, presumidamente, exerce sobre a circunstância material e dinâmica da ação.



Figura 10 - Jacques Offenbach - 1875 - por Félix Nadar<sup>10</sup>

Na construção em que se prioriza o enquadramento do rosto, em busca de uma maior autenticidade do retrato, percebe-se que os elementos contextuais são suprimidos, configurando a presença de um fundo sóbrio (escuro ou cinza) e vazio, frente ao qual se exalta a figura do rosto do sujeito fotografado. O fundo, concorrente daqueles elementos que se dispõem em primeiro plano, é suprimido na medida em que o rosto ocupa a maior parte da imagem, reprimido pelos cortes laterais e a ocupação da composição plana pela forma do rosto. Tal esforço de escurecimento (às vezes desfoque) do fundo é congruente à ação de postura de evidência que deve ser dada ao retratado, uma vez que este indicaria sua personalidade sem o auxílio de outros elementos visuais.

A tarefa de retratar proposta por Félix Nadar continha características que buscavam representar seus modelos pelo que essencialmente seriam. Virtuosa ou não, a tarefa propunha que tal identidade estaria aproximada (ou aproximando-se) daqueles que gostariam de ser fotografados. A essência no rosto. Na imagem única e definitiva. Disdéri, contemporâneo a Nadar, se aventurava da contemplação das verdades identitárias não apenas pelo seu corpo e rosto, mas propunha que tais honestidades estariam ancoradas nos comportamentos sociais –

<sup>10</sup> Disponível em: <http://kids.britannica.com/comptons/art-58531/Jacques-Offenbach>. Acesso em 15 fev. 2017

mesmo que forjados – que representavam os sujeitos em circunstâncias materiais que lhes envolviam.

### 2.1.2 André-Adolphe-Eugène Disdéri

Importante fotógrafo retratista, Disdéri instaura, de certa forma, um processo irremediável de popularização dos retratos, uma vez que alcança, a partir de seu invento, um grande número de interessados em obter (construir) sua imagem.

Em 1854, irrompe em Paris André-Adolphe Disdéri (1819-1890), com o formato do tamanho de um cartão-de-visita. Com uma câmera fotográfica de sua invenção, que patenteou, equipada com quatro objetivas, obtém uma série de oito fotografias que são recortadas e montadas sobre cartão. Estas imagens reduzidas serão guardadas, de imediato, em álbuns que fizeram a sua aparição em 1860. As fotografias de Disdéri são vendidas a cinco francos, metade do preço cobrado por qualquer outro fotógrafo, sem falar de Nadar, que pedia a sua *carte de visite*. Assistimos a uma febre coletiva pela *cartomania*. Esta fórmula destrona definitivamente o daguerreótipo nos Estados Unidos, onde finalmente se adota o processo colódio. ~~Mas, sabe-se que nos Estados Unidos, o ferrótipo teve longa vida~~ tiro esta parte, pq pedem nota de rodapé e não parece pertinente na citação. (SOUGEZ, 2001, p. 120).



Figura 11 – *Self-portrait* de André-Adolphe-Eugène Disdéri<sup>11</sup>

Compreende-se, sob certo aspecto, que Disdéri revolucionou o processo fotográfico de retratos ao implantar, em 1850, o cartão de visita fotográfico:

<sup>11</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9-Adolphe-Eug%C3%A8ne\\_Disd%C3%A9ri](https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9-Adolphe-Eug%C3%A8ne_Disd%C3%A9ri)>  
Acesso em: 20 fev. 2017

um processo que permitia obter oito retratos idênticos sobre uma mesma chapa, algo que não deixa de recordar o atual Photomaton. A voga do retrato não parou de crescer: a nova invenção permitia técnica e economicamente que um grande número de pessoas tivesse acesso a esta prática, que deixou de ser apanágio de algumas pessoas importantes e conhecidas, que anteriormente faziam encomendas aos pintores (BAURET, 2010, p. 58).

O cartão de visita era produzido a partir da obtenção de oito imagens que, após impressas, eram montadas sobre um cartão que, na maioria das vezes, era distribuído de presente pelos retratados a seus próximos. A escolha das imagens (dos perfis) que mais se adequavam fazia parte do processo de construção da própria identidade, uma vez que, mesmo múltipla, as imagens podiam ser selecionadas, sendo montadas apenas aquelas que mais convinham ao retratado.



Figura 12 – Andre Disdéri – “Titled Gentleman”<sup>12</sup>

Ponto crucial que diferencia os processos, a constituição espacial nas dinâmicas de Disdéri aponta que “À diferença do interesse pelo rosto do modelo, que era o traço característico dos fotógrafos que o haviam antecedido, Disdéri prefere representar seus clientes de corpo inteiro para poder enfatizar a teatralização da pose” (FABRIS, 2004, p. 30-31). A partir da consideração de Fabris, pode-se considerar que o distanciamento físico estabelecido efetua-se

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://betterphotography.in/perspectives/great-masters/andre-disderi-the-pioneer-of-commercial-photography/25792>>. Acesso em: 15 fev. 2017.



como uma tentativa de evidenciar o corpo inteiro do retratado, suscita a possibilidade de evocar a personalidade dos retratados também pela circunstância (mesmo que construída pelos cenários do estúdio) que envolve o modelo e suas correlações a aspectos sociais, morais e até mesmo sentimentais.

As analogias que este método pode suscitar envolvem não só a prática das cabines fotográficas que permitem o autorretrato (inclusive de várias pessoas ao mesmo tempo) de forma automática, bem como relaciona tal produto fotográfico aos inúmeros processos que catalisaram o movimento de popularização da imagem, através de tiragens múltiplas. Aproxima-se, sob certo aspecto, a técnica deste tipo de retrato à multiplicação de imagens presente nas redes sociais, sendo oportuno lembrar que tal multiplicidade opera, ainda, sobre a personalidade das pessoas. A proposição de certa pluralidade de representações que hoje se depreende da oferta das múltiplas imagens fotográficas dos sujeitos era fator determinante nas imagens que Disdéri obtinha de seus fotografados – mesmo que tal variedade de perfis fosse obtida, diferentemente da atualidade, naquele mesmo instante circunstancial do estúdio. Sob outros termos: atualmente, mais ainda se configura a possibilidade de construção da ‘identidade’ ser feita por certa pluralidade e diversidade de retratos (incluindo-se, neste espectro, os diferentes momentos da vida). Motiva-se suficientemente certa relação comportamental entre os cartões de visita de Disdéri com a atual quantidade de retratos promovida nas redes sociais.



Figura 13 - Cartão de visita, montado sobre cartão, do Marechal Magnan<sup>13</sup>

Sob esta ótica, percebe-se como sintomática a diferença entre estes retratos (dos cartões de visita) e aqueles produzidos por Félix Nadar. Sob certo aspecto, Nadar aproximava o rosto do sujeito no retrato, buscando intencionalmente a apreensão de uma essência do retratado e, na medida em que obliterava os elementos dispostos no entorno e ao fundo do retratado, dispunha apenas deste rosto (e deste olhar) e algumas partes de suas vestimentas para evidenciar esta profundidade dos respectivos retratados. Em contrapartida, Disdéri não oculta os elementos de cenário. Ao contrário, traz à tona tais elementos para colaborarem na tarefa de representar mais precisamente os sujeitos postos às suas fotografias. Representá-los enquanto sujeitos da sociedade solicitava a Disdéri que o fizesse aliando os elementos que conotariam a posição social do retratado aos seus comportamentos de autoexposição, seja pela vestimenta, seja pela postura, seja pela posição (e expressão) do rosto.

Tal relação de proximidade e distanciamento tem reflexos no modo como a busca desta essência se daria. Ou seja, se para Nadar a essência se dava pela profundidade que ele, habilmente, revelava dos seus modelos (algo semelhante a uma essência absoluta), a verdade sobre os modelos de Disdéri se cristalizava, também, pela inferência social de roupas e cenários (essência relativa).

<sup>13</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mar%C3%A9chal\\_Magnan\\_Disd%C3%A9ri\\_BNF\\_Gallica.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mar%C3%A9chal_Magnan_Disd%C3%A9ri_BNF_Gallica.jpg)>. Acesso em: 20 fev. 2017.

A partir destes indicativos, considera-se que, na prática retratista, a noção de verdade e representação permanecem muito próximas, mas inegavelmente valiosas. Por algum tempo, a fotografia de retratos pode ser entendida mediante seu aprimoramento técnico e simbólico, como a solução de tais problemas de verossimilhança, mesmo que para isso recrutasse de artifícios cenográficos. Tal entendimento invade, inclusive, o papel administrativo e jurídico que o retrato fotográfico desempenha, visto que “[...] todos os documentos exigidos de nós pelas instituições de poder só são validados pelas fotos, o que significa dizer que somos oficialmente identificados pela imagem que a câmera fotográfica nos dá de nós mesmos” (MACHADO, 2015, p. 40). Convém salientar que tais representações jurídicas priorizam a imagem do rosto de forma frontal, mas em determinadas instituições solicita-se a posição de perfil e, às vezes, até oblíqua, mesmo que estas não sejam utilizadas para a identificação de documentos que o próprio sujeito porta.

Genericamente, parte-se da ideia de retrato como tentativa de representar, através da imagem, o que se entende e como se reconhece o sujeito. Este esforço de (re)conhecer deve considerar a peculiaridade do processo fotográfico, o qual atende a necessidade de fixação estática da imagem para a sua correta representação. Contudo, a tentativa virtuosa faz desta imagem, fixa por necessidade, uma imagem que é tão significativa que concede a ela, mesmo parada, uma dinâmica promovida pela ambiguidade. Gombrich aponta tal aspecto como substancialmente importante para a virtude do retrato.

Indubitavelmente, o artista ou mesmo o fotógrafo nunca poderiam superar a lentidão da esfinge estática se não fosse por essa característica da percepção que em *Arte e ilusão* descrevi como “contrapartida do observador”. Tendemos a projetar vida e expressão em uma imagem estática e a adicionar, a partir da nossa experiência, o que falta de realidade. Por isso, o retratista que queira compensar a carência de movimentos tem que mobilizar, antes de tudo, nossa projeção. Deve explorar as ambiguidades do rosto estático de forma que a multiplicidade das possíveis leituras produza um aspecto de vida. O rosto imóvel deve parecer um ponto nodular dos muitos movimentos expressivos possíveis. (...) Uma análise dos retratos fotográficos bem conseguidos confirma a importância da ambiguidade (GOMBRICH, 1996, p. 34).

Sob este aspecto, considera-se que a ambiguidade se consegue através do registro de um momento muito preciso, muito veloz e fugidio. Esta pose única, representativa de várias, instaura um movimento sem mover. Promove uma multiplicidade sendo única. Este esforço de precisão na captura do fugidio, Gombrich exemplifica através de um retrato de Churchill, feito em 1941:



Figura 14 - Winston Churchill - Fotografia de Yosuf Karsh - Ottawa - 1941<sup>14</sup>

Yosuf Karsh nos diz o quão relutante se mostrava o atarefado primeiro-ministro (Figura 14) a posar para esta foto durante uma viagem a Ottawa em dezembro de 1941. Concedeu a ele apenas dois minutos enquanto atravessava da sala do auditório até o vestíbulo. Enquanto Churchill se posicionava com um ar sisudo, Karsh arrancou-lhe o charuto da boca, o que o deixou muito irritado. Mas aquela expressão, que na verdade era apenas uma reação passageira a um incidente trivial, se prestava perfeitamente para simbolizar a atitude desafiante de líder ante o inimigo (GOMBRICH, 1996, p.34-37).

O retrato, sob esta égide, será tão singular na medida em que conseguir ser múltiplo, movediço, plural. Mesmo contraditório, é este movimento que supõe a ação do fotógrafo como integrante ativo da circunstância, devendo ser considerada em toda a sua amplitude espacial. O depoimento traz à tona a efetiva participação do fotógrafo e, sob certo aspecto, coloca-nos na circunstância, operando o presumido espaço e tempo que circunscreve a ação.

Também em relação à espacialidade, mas agora sob o olhar da composição fotográfica e sua distribuição interna, centrando nos aspectos que dizem respeito ao fotojornalismo, considera-se que a noção de ‘retrato’ fotográfico tem relação com o enquadramento e sistematiza, a partir da recorrência de retratos no meio jornalístico, certo esforço para classificar os tipos de retratos. Jorge Pedro Souza classifica-os em quatro tipos: individuais ou coletivos, além de fracioná-lo entre retrato ambiental e não ambiental (SOUSA, 2004, p. 95).

<sup>14</sup> FONTE: GOMBRICH, 1996, p. 37.

Sousa considera que os retratos individuais seriam aqueles que abordam a presença de apenas um representado, ao passo que os coletivos representam aqueles nos quais mais de uma pessoa está, espontaneamente, sendo retratada. Reconhece-se comparativamente que, no fotojornalismo, os retratos individuais são mais recorrentes que os coletivos. Contudo, verifica-se inicialmente que a especificidade dos tipos de retratos aplicados ao fotojornalismo – apontada por Sousa – não reflete necessariamente a mesma proporção nos usos comuns dos retratos dispostos, por exemplo, nas redes sociais. Percebe-se, num primeiro olhar, que os retratos dispostos nas redes são múltiplos, mas que, vistos rapidamente, privilegiam mais a presença de pessoas nos enquadramentos. Restringindo ainda mais o foco às imagens de perfis, que configuram o foco deste estudo, cujas imagens – muitas vezes, mas não exclusivamente – dos retratos seriam enquadrados (nesta classificação) como individuais.

Na segunda categoria apontada por Jorge Pedro Sousa, conceitua-se que os retratos ambientais seriam aqueles que “jogam com o ambiente em que o sujeito (ou o grupo) é retratado e com os objetos que o rodeiam para salientar um determinado aspecto da sua personalidade” (SOUSA, 2004, p. 99). Acrescenta-se ainda a contribuição de que, para o êxito fotojornalístico, o uso ambientado deve “selecionar um espaço que seja habitual ao sujeito (ou ao grupo) retratado e que seja igualmente tão pessoal e característico quanto possível” (SOUSA, 2004, p. 99).

A materialização dos cenários na construção dos enquadramentos exige certo distanciamento entre fotógrafo e retratado, impossibilitando ênfases no corpo e, menos ainda, sobre as expressões faciais do retratado. Em relação às posturas dos retratados, tal ênfase solicitada ao comportamento corporal do retratado, no caso dos retratos ambientais, pode ser considerada como reveladora de certo conflito. Sousa alerta que

É preciso votar grande dose de atenção às expressões faciais, aos olhares e aos gestos, já que estes são elementos críticos para a geração de sentido, a par de todo o tipo de objetos que rodeiam o retratado, começando pelo vestuário (SOUSA, 2004, p. 99).

Compreendendo que a face carrega consigo tais relevâncias, não se desconsidera, como visto, os sinais que extrapolam apenas o sentido promovido pelo comportamento facial, mas percebe-se a importância dos elementos dos cenários e das circunstâncias materiais da obtenção. Tal movimento estabelece uma dinâmica de aproximação e afastamento entre aquele que fotografa e o seu retratado, permitindo, na proximidade entre ambos, normalmente salienta

as ênfases do rosto. Tal proeminência não parece tão efetiva quando existe um maior distanciamento físico entre os dois atores.

A partir do movimento de aproximação, concentrando momentaneamente o interesse sobre a configuração do retrato a partir da classificação de um modelo de retrato muito utilizado no fotojornalismo, Sousa descreve os *Mug Shots* como retratos “individuais e não ambientados”. Este tipo de retrato

corresponde às pequenas fotografias da cara e ombros de uma pessoa, que proliferam na imprensa mundial associadas às estratégias pós-televisivas dos jornais e revistas, que procuram vedetizar certos personagens. A tarefa principal do fotojornalista consiste em explorar o retrato, realçando um traço da personalidade do retratado que esteja estampado na sua face (SOUSA, 2004, p. 98-99).

Nota-se que, mesmo através da percepção de sinais quanto à necessidade de revelar um sentido (ou sentimento) obtido pela ‘personalidade’ (que deve ser revelada através da face do retratado) ainda se valoriza certo padrão de postura do retratado, em virtude do recorte imposto pelo enquadramento. Pode-se identificar que, de certa forma, ainda se convive com certa tradição do retrato de ‘rosto e ombros’, sedimentado por sua recorrência nos meios jornalísticos.

Neste sentido, indica-se que a ideia da construção ‘tradicional’ do retrato advindo da pintura carrega ainda muitos elementos – metodológicos e estéticos – que se modificam, ampliando-se, nas lógicas de obtenção do retrato fotográfico. Mesmo baseado no conceito tradicional do retrato (pinturas e fotografias de ‘bustos’), esta parece ser ainda a compreensão reproduzida nos retratos fotográficos de forma geral, inclusive nos perfis das redes sociais.

Depreende-se, ao centrar-se na questão do retrato enquadrado de forma a priorizar a imagem da face, que a concepção de retrato deva ser entendida como algo de enquadramento mais ou menos próximo do rosto do fotografado, frente ao qual o rosto do sujeito retratado deveria ser tratado com certa ‘prioridade’ visual. Contudo, em muitas ocasiões, na construção dos retratos, não se pode desconsiderar os elementos de fundo, uma vez que fazem parte – de forma menos ou mais explícita – do contexto. Mesmo que a face seja importante para a caracterização do retrato (principalmente pela ação do olhar), estes devem ser considerados concedendo a devida importância à inclusão de outros elementos em cena que diminuirão, a princípio, o tamanho da face (e, portanto, do olhar) na imagem fotográfica.

Em ambas as circunstâncias a face ali se encontra. Aproximada ou distante, os elementos postos na foto concorrem com a presença do rosto e sua expressão. Contudo, em ambas as físicas contestações o rosto e seu entorno podem ser construídos, obliterando mais ou menos a

‘verdadeira’ face. Tais reflexões aproximam-se do conceito de face e máscara, proposto por Gombrich:

É obvio que nem todos têm a mesma impressão da área ou do rosto característico de uma pessoa. As vemos de forma diferente em função das categorias com que examinamos nossos semelhantes. Esta ação talvez possa dar conta do paradoxo central existente no campo da percepção fisionômica, paradoxo inserido na distinção entre *máscara* e *cara*: as experiências das constantes subjacentes na cara de uma pessoa – que é tão forte para sobreviver a todas as transformações de Humor e idade, e de passar inclusive por cima das gerações – contrasta com o estranho fato de que este tipo de reconhecimento pode inibir-se com bastante facilidade do que poderíamos chamar de máscara. É esta a categoria alternativa de reconhecimento, o tipo mais precário de semelhança que pode chegar a confundir a totalidade do mecanismo de reconhecimento fisionômico. A arte que se experimenta com a máscara é, naturalmente, a arte do disfarce, a arte do ator. Todo o sentido da destreza do ator está justamente nisso: nos obriga a vê-lo, ou a vê-la, como uma pessoa diferente em função dos diferentes papéis (GOMBRICH, 1996, p. 24).

A construção dos retratos, mesmo baseada na pretensa verdade da fotografia, se problematiza quando confrontada com a verdade proposta pelos atores da obtenção. O fotógrafo – ou o retratado – pode construir impressões a partir de seus domínios técnicos ou mesmo comportamentais. Podem, ambos, agir em consonância para buscar a representação da verdadeira essência do sujeito ou mesmo construir ideias sobre sujeitos, mascarados, que desnudam seus subterfúgios sob os quais se ocultam. Mesmo que Gombrich faça referência à ‘cara’ como algo de essência física, que permanece recorrentemente nas imagens dos rostos, o paralelo com a essência da verdade não se diminui. Alguns retratos buscam a cara. Outros evidenciam a máscara.

Entretanto, em todos os retratos, podemos considerar que, priorizando aproximativamente ou não a face do retratado, existem apenas duas possibilidades do modelo comportar-se com o seu olhar: ou o retratado olha diretamente para a câmera (e seu interlocutor) ou desvia o olhar destes que o observam. Na medida em que o retratado esteja olhando em direção à câmera, ele estaria direcionando o olhar seja para aqueles que o observam ou, contrariamente, para outra direção que não condiz com o ponto de vista da imagem. Frente a estas duas possibilidades, sob a égide da pretensa objetividade, pretende-se concentrar esforços para analisar o olhar que se dirige a câmera, presumindo que este suscitaria um envolvimento maior na construção da espacialidade ao convocar, de forma incisiva, a participação daquele que lhe observa. Esta escolha aqui tomada tem ciência de que o olhar em outra direção (às bordas do quadro) também evocaria um outro lugar, um outro espaço, mas este presumidamente

oriundo e pertencente à própria cena que é representada na imagem e não o mesmo espaço do observador da imagem. Em outras palavras: mesmo que olhar para fora da imagem seja indicativo de outro espaço (contíguo à imagem), aqui interessa o olhar direcionado para a câmera (em direção ao equipamento, personificado naquele que fotografa, projetado para aquele que o olha), principalmente porque este olhar – a priori – envolve, convoca e sincroniza o espaço daquele que vê a imagem.

Considerando, então, que a construção de determinadas verdades pelo retrato envolve a consolidação sociocultural dos aspectos das imagens humanas, um dos fatores que se mostra importante nesta intenção é o posicionamento, relativamente convencional, dos corpos e seus respectivos rostos para sua representação. Concebendo que a apresentação do sujeito, antes de se fazer pelo corpo íntegro, concentra-se sobre o rosto e suas características, o desenvolvimento teórico e analítico deste trabalho concentra-se na frontalidade do rosto, na face séria, na postura facial neutra e, particularmente interessante a este estudo, na direção do olhar mirando a câmera (ou aquele que observará a representação). Olhar para a câmera, que pode parecer uma decisão trivial, surge de certa naturalidade e arbitrariedade, mas evoca inúmeras análises que permeiam as leituras das imagens e propõem reflexões mais apuradas sobre tal comportamento.

## 2.2 O OLHAR PARA A CÂMERA

Especificamente no que tange a construção das representações da face, salientou-se que, a partir da maior ou menor aproximação do rosto pelo enquadramento, revela-se a complexidade interpretativa do direcionamento do olhar. O entendimento que a direção do olhar propõe nas imagens carrega consigo reflexões que incentivam a complexificação deste trabalho, uma vez que tal interpretação pode ser relacionada ao envolvimento proposto pela simultaneidade espacial de olhares coincidentes, especialmente quando se faz isto na relação direta com o próprio olhar, como é o caso dos autorretratos. Foi justamente a partir deste ponto – a problematização do olhar – que se revelou um interesse, correlacionado, porém mais imaterial, perante o qual se considera a existência de uma outra ‘direção’ da transposição do quadro fotográfico (e não mais somente pelas transgressões possíveis pelos limites laterais das bordas da imagem). Passou-se a considerar um vetor que propõe uma relação ainda mais sutil e subjetiva através da transgressão do quadro pelo olhar dos atores em cena. Capital a este estudo, o *olhar para a câmera* é apontado, em suas características, inicialmente por Philippe



Dubois, quando o considera como um elemento de fora do campo fotográfico, nomeadamente 'fora-do-campo por jogos de olhar dos personagens':

Pelos jogos de olhar dos personagens entende-se a notabilidade de haver alguém a olhar a imagem (na produção, o fotógrafo, e, na recepção, o consumidor) de forma que este olhar instaura um retorno de presença física (quase uma cumplicidade) no instante da transmissão comunicacional. Em outras palavras, no momento em que o consumidor olha o anúncio ele nota um apelo como se aquele modelo o estivesse verdadeira e fisicamente olhando (DUBOIS, 1994, p. 183).

Neste sentido, a abordagem de Dubois explana uma conceituação que se estabelece entre aquele que olha a imagem e aquele que é olhado por ela. Considera-se, em sua abordagem, que esta chega a propor um sentido, sob certo aspecto, parcial e não definitivo, principalmente ao referir-se à expressão “quase uma cumplicidade” estabelecida na presença deste tipo de olhar. Tal cumplicidade não evoca apenas a copresença, mas indica certa sintonia entre aquele que observa e aquele que é observado. A sintonia pressupõe algo como um entendimento mútuo da circunstância e a aceitação – parecida com a suspensão de descrença – de que ambos estão, sim, envoltos no mesmo espaço. Contudo, o modo como Dubois apresenta este item como “inversão do fora-de-campo pelo campo no jogo da frontalidade do olhar” (p. 184) de certa forma revela menos a importância analítica deste desdobramento do que a sua própria existência.

Na verdade, o que se percebe através de algumas bibliografias relacionadas à teoria e prática fotográfica é que as abordagens que concentram esforços para explicar tal fenômeno arriscam pouco na tarefa de problematização dos sentidos propostos e produzidos pela posição do olhar dos fotografados. Indicam, tão somente, apontamentos relativamente brandos e velozes na interpretação da utilização de olhar para a câmera. Henry Carrol, por exemplo, afirma:

Pedindo a uma pessoa que desvie o olhar da câmera, você quebra a conexão direta com o espectador. Isso desloca a atenção dos espectadores para longe do tema e a leva para aquilo em que eles possam estar pensando (CARROLL, 2015, p. 50).



Figura 15 - Canyon Country, Joel Sternfeld, 1983<sup>15</sup>

O exemplo proposto por Henry Carrol para tal consideração (além de único dentro da publicação) infere uma abordagem tentativamente definitiva e incontestável quando, ao analisar a imagem acima, afirma:

o homem olha para a câmera. Seu olhar cria uma conexão direta conosco, o que lhe dá segurança e o insere muito no “aqui e agora”. Enquanto isso, a criança (talvez uma menina) olha para fora do quadro. Seu olhar sutilmente elevado a conduz para outro lugar. Nesse caso, é como se ela estivesse olhando para o futuro (CARROLL, 2015, p. 50).

Inicialmente, considerar que a criança ao lado do pai lança seu olhar para o ‘futuro’ revela-se uma ação especulativa que, antes, deve ser pensada como algo que salienta a existência – proposta – de um espaço contíguo, revelador da materialidade envolta no ato fotográfico de obtenção. Ou seja: a reflexão exposta supõe algo que se revela posterior à análise do direcionamento do olhar como promotor do entendimento espacial que, de certa forma, deveria ser considerado em segundo plano. O mais pertinente, diríamos, não é o metafórico olhar para o ‘futuro’, mas, sim, o revelador olhar para este espaço que, mesmo não aparente, é contíguo – e, portanto, determinante – ao ato fotográfico.

Contudo, o principal ponto que emerge do entendimento da ruptura desta ‘quarta parede<sup>16</sup>’ seria a compreensão, a partir deste olhar que retorna, de que o sujeito que observa a

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2012/12/review-joel-sternfeld-american-prospects-2012.html>. Acesso em: 21 mar. 2017

<sup>16</sup> A quarta parede é uma projeção, oriunda do Teatro, de algo que se interpõe entre o espectador e a cena que este presencia. Quando não há interlocução entre aqueles que representam e aquele que assiste, imagina-se uma parede,

imagem revela-se presente, a qualquer tempo, a olhar a imagem. Pelo fato de observar determinadas imagens, sua própria existência física encontrar-se-ia oculta (pois a projeção da visão se dá a partir de si). Entretanto, quando se depara com este olhar que lhe afronta, o observador passaria, de certa forma, a existir cognitiva e fisicamente.

Numa palavra, o afunilamento dos planos, marca registrada da perspectiva central, não visa simplesmente “reproduzir” relações de profundidade: ele funciona, na verdade, como matéria significativa da inscrição do sujeito no discurso figurativo, ele é o “espelho” que reflete, no plano simbólico, essa ordem egocêntrica que instaura a representação. Nesse tipo de construção, o sujeito (e também o espectador que é investido de suas funções) olha para os seres e objetos “fixados” no quadro, mas ao mesmo tempo se vê também refletido nesse quadro, graças às projeções perspectivas que definem o olhar (MACHADO, 2015, p. 105).

Esta percepção, mesmo que instaurada na percepção do sujeito observador, ressalta a presença do mesmo, que só pode ser física e material, mobilizando um sentido de contiguidade entre o espaço que observa na imagem e aquele em que vive. A característica contígua proposta pelo olhar direto estabelece inclusive um problema de ordem posterior à tentativa de representar, pela perspectiva, o espaço real. Em determinados casos,

se a foto foi tirada de frente, com o modelo olhando diretamente para a lente, essa imagem de uma figura se dirigindo ao vértice da pirâmide albertiana se fixará em definitivo e nós seremos forçados a vê-la sempre dessa forma, onde quer que nos encontremos (MACHADO, 2015, p. 107).

Representa dizer, a partir desta definição, que, exatamente pela construção da perspectiva monocular que invade o plano da tela, a perspectiva que se dirige a partir do olhar do retratado é, respeitando todos os pontos de vista, um olhar que retorna ao observador. Esta alucinação (imperfeição) do efeito projetivo é entendida por Arlindo Machado como uma deformação visual – conhecida como *anamorfose* – e configura-se como “uma contínua advertência dos elementos aberrantes e artificiais da perspectiva” (MACHADO, 2015, p. 108).

Este olhar que se direciona ao observador (ou ao fotógrafo em sua obtenção) é tratado como um dos tipos de fora do campo propostos por Dubois:

em fotografia, sabemos que o "olhar para a câmera" é uma coisa totalmente normal, ensinada e até instituída. Quase todo retrato (individual ou coletivo) - e aqui também apesar das inúmeras exceções - funciona a partir do princípio

---

translúcida, que está interposta. Contudo, quando alguém que representa dirige-se ao espectador, fala-se na quebra desta quarta parede, ocasionando a eliminação da suspensão de descrença.

fundamental do *cara a cara* entre o fotógrafo e o modelo. Decerto o olhar nem sempre está exatamente no eixo ótico do aparelho, mas pelo menos é *frontal*. Na hora, é um espaço fora-de-campo bem diferente que se coloca no lugar, um fora-de-campo que não é mais lateral, que não se prolonga mais além dos bordos do quadro, mas um fora-de-campo que trabalha *na profundidade da imagem, ou melhor, em seu avanço*, que não transborda mais pelos lados, mas pela frente, pelo que está de fato na origem do corte. Um fora-de-campo, portanto, que posiciona o operador explicitamente, que *a* integra mais ou menos como parceiro invisível, que *designa seu lugar*, que é o próprio lugar do olhar constitutivo da cena e do próprio campo. (...) um fora-de-campo *aberto*, que marca mais ou menos a presença do sujeito da enunciação (DUBOIS, 1994, p. 183).

A constituição do olhar para a câmera se estabelece, ainda, em determinadas imagens que usam os dois olhares concomitantemente. Certa incongruência parece emergir de olhares que, ao mesmo tempo em que convocam, deslocam a mirada do observador.



Figura 16 - Daguerreótipo obtido por um fotógrafo norte-americano anônimo, por volta de 1850<sup>17</sup>

Mesmo observando a copresença de olhares acima ilustrado, tal demonstração busca apenas evidenciar que a prática do olhar para a câmera não se desvincula do outro tipo de olhar (que não o faz). Ou seja: ao exemplificar o uso duplo dos tipos de olhar em apenas uma fotografia, mais a importância do olhar para a câmera se cristaliza, uma vez que uma ação precisa da outra para lhe contrapor e, assim, sustentar seus – imaginados – sentidos.

<sup>17</sup> Coleção de Virginia Cuthbert Elliot. Buffalo. Nova York. Disponível em [http://www.rchav.cl/2011\\_17\\_art03\\_fortuny.html#10](http://www.rchav.cl/2011_17_art03_fortuny.html#10). Acesso em 15 fev. 2017.

Sob outra aplicação, possível por ser portadora da base fotográfica, a tática de olhar diretamente para a câmera também é utilizada em produtos audiovisuais, principalmente no cinema. Ocorre quando determinadas narrativas chamam o espectador a 'participar' da narrativa, no momento em que o ator da cena passa a olhar (e muitas vezes falar) com seu interlocutor. A esta tática, produzida e utilizada por meios como televisão e cinema, dá-se o nome de 'câmera subjetiva', na qual a câmera representa, simbólica e narrativamente, o olhar de algum personagem. Nas circunstâncias espaciais da apreensão da narrativa audiovisual, normalmente o espectador permanece oculto, protegido pelo seu olhar que se projeta *sobre a* cena, não estando o observador *sob o* olhar dos personagens. Estes sim – os personagens – são submetidos à visão furtiva destes espectadores, únicos que sabem da própria existência. Aos personagens não lhes é dada a ciência de que alguém os observa, e isto faz parte do jogo que dá mais comodidade aos observadores:

De fato, todo o segredo da *mise en scène* clássica está na invisibilidade do espectador, melhor dito, na pretensa “ignorância” do ator/personagem de que está sendo observado pelo espectador [...] as personagens não podem jamais olhar para a câmera. Se elas olham, o “lugar” do espectador é revelado e todo artifício desvelado (MACHADO, 2007, p. 36).

Sob certo aspecto, determinante nos produtos audiovisuais, o inexistir do observador frente ao observado cria uma sensação de controle da situação que, uma vez desfeita, parece inverter o jogo e causar, no mínimo, um incômodo na situação narrativa. Neste contexto interpretativo, esta sensação de certo ‘estranhamento’ residiria no fato de que o observador percebe-se – surpreendentemente – como sujeito presente na narrativa que antes apenas observava. Constata-se, contudo, que este estranhamento se alia a certo sentimento de atração, promovendo incômodos que residem na ambiguidade deste olhar: “A sedução desse tipo de fotografia reside no fato de que o olho da objetiva (que o espectador assume) torna-se o centro para onde converge toda a cena, o ponto privilegiado para o qual seres e coisas se voltam, submissos” (MACHADO, 2015, p. 112).

Neste movimento de substituição, contudo, percebem-se dois tipos de direcionamento no cinema. No primeiro, mais recorrente, o olhar passa a ser, como se percebe, de um dos personagens que, outrora, participavam da cena. Indubitavelmente, tal ação compromete o espectador a fazer parte da história no papel daquele personagem ao qual ele substitui. Contudo, em outras ocasiões, o ator dirige-se ao espectador enquanto o verdadeiro assistente da cena que protagoniza. Se no primeiro caso o espectador se torna personagem (e se deixa representar por este), no segundo caso, o espectador não deixa de ser ele próprio, com suas presenças cognitivas

e físicas, sendo clamado pelo personagem da tela. No primeiro caso, dificilmente a fotografia consegue se apropriar e tornar o espectador algum personagem, principalmente em virtude de que o personagem que assiste jamais se pôs a ser visto. É no segundo caso que se propõe a utilização da fotografia com o olhar direto a quem vê, ao qual não é possível substituir-se como o fotógrafo que obteve a imagem. Mais um sinal de que a obliteração do sujeito que obtém a imagem pode, na fotografia, ser mais traumática e, portanto, merecedora de mais esforços para suplantá-la.

Este jogo de estranhamento e sedução causado nos espectadores parece revelador de uma importante aproximação entre as reflexões sobre a materialidade dos meios, uma vez que as circunstâncias de observação destas imagens são muito importantes frente às expectativas de fruição. Em outras palavras: no cinema, no escuro, teríamos menos esperança de sermos convocados a participar da cena, ao passo que, ao folhearmos uma revista, determinados anúncios com olhares diretos a nós seriam mais ‘normais’ porque estaríamos agindo – materialmente – sobre o próprio meio.

Se o olhar é um desejo do espectador, este entra em um jogo intersubjetivo complexo, que implica por um lado o dispositivo espectador como máquina habilitadora e censuradora ao mesmo tempo; e por outro, os olhares trocados no interior da diegese, no jogo dos quais o espectador pode ser apanhado imaginariamente; enfim, os olhares dirigidos da tela para a sala (sempre imaginariamente). Todos estes pontos ocasionaram múltiplos estudos: (...) o olhar da tela para o espectador é o objeto do conceito de sutura elaborado em 1970 por Jean-Pierre Oudart e, mais recentemente, de uma análise mais geral, por Marc Vernet, que nele vê uma dessas “figuras da ausência” que perfuram o discurso fílmico deixando aflorar o irrepresentável (AUMONT, 1993, p. 125-126).

Neste movimento, considera-se que o olhar direto para a câmera, no mesmo sentido que propõe a amarração dos espaços (e portanto do tempo) entre quem observa e quem é observado, mobiliza os sentidos de (co)presença presumida daquele que observa. Poderia causar, nesta dinâmica, certo desconforto por fazer emergir certas estratégias de supressão voluntária e substituição presumida dos observadores, postas em prática a partir do que Oudart conceitua como sutura:

Segundo Oudart, o espaço no cinema não é uma simples extensão que se afunda em direção ao ponto de fuga: ele está ali em função de um campo ausente, um campo que se encontra no prolongamento anterior do cubo da cena, na sua “quarta parede”. Esse espaço se abre, portanto, para um personagem fantasmático que não pode ser visto na cena e, justamente porque ele está ausente, o espectador ocupa o seu lugar (MACHADO, 2015, p. 111).

A relação que podemos estabelecer entre a sutura e a projetividade espacial do sujeito, aqui problematizado em relação ao objeto fotográfico, entende que o esforço teórico sobre o ‘olhar para a câmera’ desperta questões simbólicas interessantes no nível comunicacional que tangenciam as percepções cognitivas dos sujeitos e o modo como estes interpretam. E estas questões são justamente promovidas pelos indivíduos que compõem o tecido interacional. Pode-se considerar, de certa forma, que a psicanálise (aqui apontada como reveladora de aspectos pontuais, mas que não serão pormenorizados no decorrer deste texto) envolvida nos processos de comunicação – especificamente no que tange a compreensão do ato da visão – propõe cruzamentos que valorizam a importância deste ato:

O estudo da fenomenologia de Husserl e sobretudo Merleau-Ponty à luz da contribuição Lacaniana sobre a constituição do sujeito da percepção visual permite-nos atribuir a esta um status que não se reduz à função do órgão do sentido da visão. A percepção visual inclui o gozo, apesar de velado, que se manifesta na afetação do sujeito mais do que como um ser que vê como um ser visto. O binômio visível e invisível de Merleau-Ponty se desdobra para a psicanálise em visão e olhar (QUINET, 2004, p. 33-34).

Sob este centro, a personificação de um olhar materializa os desejos e impulsos daquele que, ativamente, vê. Mais do que isto, promove tal existência cognitiva ancorada justamente na presença física que se estabelece conjuntamente nesta percepção. Sentir-se afetado como um ser que vê não se estabelece sem a percepção física da própria presença. Esta projeção da presença se materializa, de certa forma, na possibilidade de ser delegado, e substituído, por alguém que olha.

...em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, outro mundo privado transparece através do tecido do meu, e por um momento é nele que vivo, sou apenas aquele que responde à interpelação que me é feita. (...) é a própria coisa que me dá acesso ao mundo privado de outrem. Ora, a própria coisa, já vimos, sempre é para mim a coisa que *eu* vejo (MERLEAU-PONTY, 2014. p. 22).

Projetar-se sobre a realidade que nos é proposta é tarefa recorrente dos produtos visuais e, justamente por isso, tal proposição revela, projetivamente, as impressões que se têm sobre a imagem como se presencialmente lá estivéssemos. A partir de tais reflexões, torna-se pertinente aproximar novamente as teorias acerca da interpretação das imagens a partir da utilização dos conceitos de conotação, entendidos por Roland Barthes em aproximação à prática (ao objeto) fotográfica como promotores da construção do sentido. Neste movimento, realizam-se

cruzamentos com os processos cognitivos para analisar a fotografia, quando Barthes pressupõe que

essa mesma fotografia não é apenas percebida e recebida; é *lida*, vinculada, mais ou menos conscientemente, pelo público que a consome, a uma reserva tradicional de signos; ora, todo signo pressupõe um código, e é esse código (de conotação) que se deveria tentar estabelecer (BARTHES, 2015, p. 14).

Conforme a configuração teórica até aqui exposta, o entendimento dos processos simbólicos produzidos pelos olhares nas imagens fotográficas tangencia, então: a questão da espacialidade e de todas as suas nuances; a significação da projeção – e inclusão – dos sujeitos que estão expostos a estas fotografias; e – chegaremos lá – às peculiaridades constituídas, e em constante maleabilidade, da mediação por computadores. Contudo, a condução que se propõe indica a necessidade de teorização sobre os efeitos físicos e cognitivos que, a partir da percepção da existência daquele sujeito que vê a imagem (por obtenção ou projeção), cristaliza-se nos posicionamentos de olhares que se dirigem a quem os observa. Tal teorização, propositiva e embasadora das análises deste estudo, é o conceito que, aqui, chamar-se-á de contraperspectiva.

### 2.3 A CONTRAPERSPECTIVA

Propõe-se, neste instante, uma aproximação entre as questões até aqui abordadas. A imagem fotográfica, particularizada no retrato, suscita a ideia da existência de algo que estabelece um determinado tipo de extrapolação do limite ilusório da quarta parede, para além dos limites laterais já exponencialmente analisados. Esta proposição amplia a questão da espacialidade para projeções inclusivas de espaços que, muitas vezes, passam despercebidos das análises de fotografias. Tal projeção se estabelece na medida em que se percebe a existência dos campos ocultos do quadro fotográfico e como estas imposições, limitadoras espacialmente, constroem-se como proposições de sentidos.

Objetivamente, é possível dizer que a contraperspectiva se estabelece pelo olhar do sujeito que, estando na imagem, sendo olhado, ao mesmo tempo, nos olha de dentro da imagem. Não é difícil perceber que o entrecruzamento desses dois olhares, do observador e do personagem, estilhaça o plano transparente metafórico que separa a representação do espaço físico. O resultado, entretanto, não é a quebra da imediação ou do realismo, mas a ocupação,



por esse olhar que nos olha, do espaço que antes nos mantinha do ‘lado de cá’ da tela.

A noção de contraperspectiva é muito próxima do olhar sobreposto (ou da câmera subjetiva) mas, ao mesmo tempo, muito diferente deles. Assim como eles, a contraperspectiva envolve o alinhamento dos pontos de vista do observador e da câmera. Porém, ao contrário deles, a contraperspectiva não diz respeito ao que o olho da câmera estaria vendo, mas ao olhar de quem estaria vendo o que a câmera vê. Ou seja, o observador não se identifica com a câmera pelo que ele mesmo vê, mas pelo olhar que se dirige a ele, pelo fato de que ele mesmo é (simbolicamente) visto. Entendemos por contraperspectiva a atribuição (ou devolução), ao personagem que vemos ‘dentro’ da tela, do poder (imaginado) de olhar para fora, para o outro lado do plano transparente. O que interessa nesse movimento é que, através da instituição desse olhar, a contraperspectiva registra a inclusão espacial e simbólica do observador na representação: a contraperspectiva é, portanto, uma estratégia de representação que promove a experiência imersiva. Sob outros termos, podemos dizer que é pelo olhar daquele que é visto que nos incluímos; é pela perspectiva que se projeta **sobre** nós que somos ainda mais engajados na relação espacial.



Figura 17 - Olhar que promove a contraperspectiva<sup>18</sup>

A contraperspectiva corresponde a uma segunda face da imersão das imagens em perspectiva, a primeira sendo aquela que engaja a sensibilidade do observador desde sua projeção no ponto de vista. Afinal, como bem nos lembra Arlindo Machado, o próprio ponto de vista sempre fez parte da representação:

o ponto de vista está inscrito na tela através do afunilamento dos planos em direção ao ponto de fuga. Em outras palavras, o sujeito, embora ausente da cena, encontra-se nela embutido pelo simples fato de que a topografia do espaço está determinada pela sua posição: as proporções relativas dos objetos variam conforme esses objetos se aproximam ou se afastam do ponto

<sup>18</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/520517669416751037/> Acesso em: 29 mar. 2017

originário que organiza a disposição da cena (MACHADO, 2007, p. 23).

Ou seja, o observador está necessariamente inscrito na imagem, na posição daquele que a vê. Ocupa, portanto, o lugar que é indicado pelo ponto de vista em função do qual a perspectivação é construída. A ideia da contraperspectiva depende disso, já que o que se propõe é que, ao ocupar esse lugar, o observador necessariamente se torna objeto do(s) olhar(es) que, na representação, dirige-se ao ponto de vista. Entende-se que o observador está interligado ao espaço representado na tela tanto porque a representação só se organiza e passa a fazer sentido quando ele concorda em emparelhar seu olhar com o ponto de vista, quanto porque é (ou pode ser) cooptado por olhares daqueles que estão na planura da imagem. A contraperspectiva não é, portanto, uma contradição ao conhecimento já estabelecido sobre a perspectiva, mas uma percepção adicional de sua complexidade.

O que a noção de contraperspectiva revela é o poder desse movimento que transforma o observador em observado. Isso poderia ser compreendido metaforicamente como um movimento de ‘abraço’ proposto pelo sentimento do olhar do outro sobre nós. O sujeito que está vendo não pode realmente ‘entrar’ na tela, mas pode experimentar a imersão pela via da projeção de seu próprio olhar no ponto de vista. Assim também o que está na tela não pode realmente sair para abraçá-lo, mas o olhar de quem está na tela amplifica – e transforma – a experiência imersiva. Trata-se, portanto, de uma inversão do vetor de imersão, uma imersão ‘por sufocamento’, como a imensa garganta da baleia de Jonas, que nos leva para dentro, nos prende, mas não nos mata. Ficamos vivos dentro dela, observados por seres que, por outras vias, são ‘nativos’ daquele ambiente.

A proposição da contraperspectiva promove o envolvimento dos espaços justamente pela emersão perceptiva do espaço do observador, normalmente suprimido pela imposição da tela que, limitadora, revela o olhar, mas não materializa o seu observador. Ao suscitar a presença do lado de cá, delega ao observador a consciência de si, qualquer um que seja, que passa a sentir-se existente de forma física, de forma material. O corpo passa a fazer parte do olhar.

A contraperspectiva identificaria então um outro patamar de relação espacial com a representação, complexificando ainda mais a relação com as múltiplas telas que povoam a paisagem contemporânea, em um turbilhão de pontos de vista muitas vezes concorrentes entre si (FRAGOSO, 2005). Não apenas nos projetamos simbolicamente em cada um desses lugares representados, somos também ‘engolidos’ por cada um deles. Na vigência dos dois sentidos desse vetor de observação, estabelece-se uma força imersiva cuja força se aplica a todas as

tecnologias de representação visual que fazem uso de câmeras, ou baseadas na codificação perspectivada.

Neste momento percebe-se aqui, então, a existência de modalidades de experiência imersiva que se dão na direção inversa àquela em que o tema é normalmente abordado. O olhar aqui proposto contraria alguns pressupostos que já se estabeleceram como consolidados, optando-se por aproximar a discussão da fotografia, que se estabelece como uma tecnologia de representação visual cuja presença é pouco frequente nas discussões particulares sobre imersão. Essa opção permite concentrar a discussão sob aspectos relativos à visualidade e a espacialidade e, ao mesmo tempo, evitar as questões relativas às análises que se ‘aprofundam’ na imagem, bem como as formas analítico-narrativas que lhes são próprias. Considera-se, neste intuito, que a fotografia é, a princípio, estática, e que, desta forma, os elementos que ela apresenta desenvolvem-se tanto no espaço como no tempo. Entretanto, em nome da clareza e, sobretudo, da fidelidade em relação às considerações que se trouxe da literatura sobre imersão, a prioridade aqui estabelecida entende o contato físico anterior à permanência temporal.

### 2.2.1 Imersão

*A priori* interessa apontar o entendimento do conceito de imersão em sua forma mais generalizada e também mais objetiva, justamente para, ao problematizá-lo, propor a ideia central da contraperspectiva. Entre as definições mais conhecidas encontra-se a de Janet Murray (1998, p.98), que apresenta o sentido mais literal da imersão (na água) como a sensação de estar totalmente mergulhado em outra realidade, que envolve nossa atenção e toma conta do nosso aparato perceptivo. Em seu famoso exemplo do *Holodeck*<sup>19</sup>, Murray aponta para todos os elementos aos quais se atribui a capacidade de promover experiências imersivas: a narrativa, a multissensorialidade e a interatividade. O poder imersivo da narrativa foi trabalhado em diferentes meios, por exemplo, na literatura, sob a forma de 'suspensão de descrença', ou no cinema, como uma forma de 'sonhar acordado' (respectivamente em Coleridge e Metz, conforme Fragoso, 2013). As técnicas que buscam o envolvimento multissensorial têm uma longa história, que passa pelo uso de recursos olfativos e táteis como estratégias cenográficas teatrais e se materializa tecnologicamente em diversos dispositivos, o mais famoso dos quais o

---

<sup>19</sup>O *Holodeck* é uma mídia narrativa multissensorial que aparece em episódios da série de ficção *Jornada nas Estrelas*, criada por Gene Roddenberry e iniciada na década de 1960.

*Sensorama*, dos anos 1960 (Fragoso, 2002). Finalmente, a interatividade foi a grande novidade que trouxe o tema de volta ao centro das atenções, aparentemente atenuando as demandas do acordo de espectador que condicionava a experiência imersiva nos meios 'passivos' (Metz, 1982). Isso se deve ao fato de que a interatividade, que é própria dos meios digitais, permite interferir sobre os dois outros condicionantes da imersão: a narrativa e a experiência sensorial.

Em meio à trajetória dos dispositivos e estratégias de imersão multissensorial, as telas prevaleceram como suportes privilegiados da enunciação audiovisual. Desde as grandes pinturas até o IMAX, passando pelas múltiplas proporções e dimensões das tantas telas que nos circundam nos dias de hoje, a história da imagem fala da importância da representação em superfícies planas. Em sua atual variedade de tamanhos e materialidades, as telas desempenham um papel fundamental na multiplicidade espacial da paisagem contemporânea, povoada de imagens bidimensionais, enunciadas em telas de pintura e de celulares; telas de televisão e de porta-retratos digitais ou, ainda, em superfícies mais tradicionais, mas nem por isso menos frequentes, como o papel fotográfico ou a pinta impressa. De acordo com Nikos Salingaros (1999), a informação a partir da qual construímos nossa percepção da espacialidade advém das superfícies que nos circundam (nos exemplos do autor as fachadas dos prédios, o pavimento das ruas, por exemplo, mas também, acrescentamos os outdoors, os cartazes, etc.). De modo semelhante, considera-se que é prioritariamente a partir do olhar (prioritariamente, e não exclusivamente) que passamos a nos relacionar substancialmente com o espaço à nossa volta. Desta forma, é na relação entre o olhar e as superfícies que a ele se oferece que se constitui, de forma muito intuitiva e seminal, a nossa experiência espacial.

a coisa está no ponto extremo do meu olhar e, em geral, da minha exploração: sem nada supor do que a ciência do corpo alheio me possa ensinar, devo constatar que a mesa diante de mim mantém uma relação singular com meus olhos e meu corpo: só a vejo se ela estiver no raio de ação deles; acima dela, está a massa sombria da minha frente, em baixo, o contorno mais indeciso de minha face, ambos visíveis no limite, e capazes de escondê-la, como se minha própria visão de mundo si fizesse de certo ponto do mundo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 18-19).

Neste sentido, entende-se que a corporificação sutil que nos faz ver e entender o mundo se reproduz, também, nas imagens planas. Por isso mesmo, nossa relação com os mundos representados nas muitas telas das mídias audiovisuais constitui uma forma de imersão, o que pode ser compreendido a partir da metáfora do espelho – e de seu atravessamento. Como nos aponta Arlindo Machado:

Atravessar o espelho tem um sentido mágico na nossa cultura. O espelho é justamente o lugar onde vivem as imagens, essas entidades virtuais que “imitam” gestos e comportamentos das criaturas de nosso mundo, mas cuja existência é puramente luminosa. Atravessar o espelho significa, portanto, entrar dentro da imagem, existir como pura possibilidade dentro de um mundo virtual, um mundo sem espessura, sem densidade, onde, em princípio, tudo é possível (MACHADO, 2007, p. 163).

Régis Debray considera este espelhamento como algo que, proposto enquanto substituto, supera a ausência pela construção da imagem, permissiva então do abandono do corpo.

Inscrição significante, ritualização do abismo por desdobramento especular. “Não se pode olhar de frente o sol, nem a morte”. Perseu teve de utilizar um espelho para cortar a cabeça de Medusa. A imagem, qualquer imagem, é, sem dúvida, essa astúcia indireta, esse espelho em que a sombra captura a presa. O trabalho do luto passa, assim pela confecção de uma imagem do outro valendo como liberação (DEBRAY, 1994, p. 30).

Entendendo que a astúcia está no espelhamento através da permanência da imagem, pode-se considerar que é justamente a semelhança entre os limites impostos pela superfície do espelho e pela planura da tela que ajudam a compreender alguns pressupostos que se ocultam por trás da ideia de imersão. Como bem lembra Arlindo Machado, Jacques Lacan também recorreu à metáfora do espelho para explicar o processo através do qual passamos a reconhecer a nós como sujeitos, separados da mãe e, por extensão, de tudo que nos é *outro* (LACAN, 1949). Uma dissociação de mesmo tipo está implícita na ideia de imersão, pois a ilusão de estar em outro espaço e tempo depende da aceitação de uma separação cartesiana entre o sujeito e o mundo. Em outras palavras, para aceitarmos a viabilidade da imersão é preciso aceitar, antes, que o mundo e as coisas do mundo nos são exteriores. Só assim podemos nos identificar como subjetividades que são essencialmente imateriais e, por isso mesmo, podem experimentar a representação – o outro lado da tela – do mesmo modo como vivenciam o mundo físico.

Entretanto, o entendimento deste estudo conduz-se em outra direção, mais afinado com a perspectiva fenomenológica, segundo a qual não estamos dentro do mundo, nem o mundo está lá fora, separado de nós. Para Martin Heidegger (2001), a compreensão do mundo é essencialmente um entendimento de como nos situamos nele, de maneira que nossa existência no mundo configura o modo como o compreendemos. Por decorrência, “[o] mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta” (Merleau-Ponty, 2011, p. 576). Essa indivisibilidade implica que o sujeito não está contido no mundo, nem faz parte do

mundo como um corpo que abriga uma consciência. Nossos corpos são, também eles, nossas consciências – e portanto não podem ser deixados para trás durante uma experiência imersiva.

O mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também, inexplicavelmente, em distância irremediável. O homem “natural” segura as duas pontas da corrente, pensa *ao mesmo tempo* que sua percepção penetra nas coisas e que se faz aquém de seu corpo. (...) meu corpo não percebe, mas está como que construído em torno da percepção que se patenteia através dele: por todo seu arranjo interno, por seus circuitos sensori-motores, pelas vias de retorno que controlam e relançam os movimentos, ele se prepara, por assim dizer, para uma percepção de si, mesmo se nunca é ele que ele próprio percebe ou ele quem o percebe (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 20-21).

Neste exercício de percepção simultânea, de certa forma, estabelece-se a origem da proposição da contraperspectiva, entendida não como um movimento para passar, cognitivamente, para 'o lado de lá'; mas para identificar-se e compartilhar um espaço que é inaugurado pela intersecção entre o olhar que se dirige à imagem e o(s) olhar(es) que, de dentro dela, também olham para seus observadores. Um espaço, portanto, que pertence aos dois lados do plano da representação ou, para voltar à metáfora anterior, aos dois lados do espelho.

o "milagre" dessas fotos deve-se por inteiro à *inversão* que se opera no face a face estrito. Porque focalizam seu olhar na própria objetiva que as viola e pretende roubar-lhes a identidade, porque em nenhum momento o olhar foge, todas essas mulheres, em sua absoluta retidão, não apenas assumem plenamente o olhar que o ocupante faz pesar sobre elas, com tudo o que ele veicula de ignomínia, mas sobretudo, elas *o mandam de volta*, elas devolvem-no a ele (a nos mesmo(s)). Posicionando o operador em seu ato e perante ele, apontando todo o dispositivo do qual ele não passa de um ator, cada uma dessas mulheres parece dizer-nos: "vocês quiseram me ver, me impor seu olhar, vocês me obrigaram a tirar o véu do rosto. Bem, olhem agora, olhem nos meus olhos, e de uma certa maneira verão vocês mesmos, descobrirão neles de que é feito seu próprio olhar". O olhar estritamente frontal dessas mulheres, ao designar com o mais nítido dos vigores, como uma flecha que alcança seu alvo direto, a posição do enunciador fotográfico que se acreditava protegido em seu fora-de-campo, funciona desse modo como a melhor e mais implacável resposta à coerção da qual são objeto (DUBOIS, 1994, p. 184).

Tal passagem evoca a proximidade da concepção espacial dos conceitos fenomenológicos e suas proximidades com os vetores da contraperspectiva. Na medida em que Dubois aponta para o retorno do olhar imposto sobre elas (elas o mandam de volta), assim como materializa a direção de forma concreta (como uma flecha que alcança seu alvo direto), ele o faz presumindo a existência física e compartilhada de quem as obteve (Marc Garanger), incluindo projetivamente daqueles que as observarão. Os recursos materiais se efetivam nas

existências físicas do ato, minimamente revisitadas quando de sua observação.

Contudo, em determinado momento histórico, considerou-se que somente na vigência de um conhecimento ‘distanciado’ de mundo, baseado na dualidade cartesiana entre o sujeito e o mundo, a consciência imaterial e as coisas materiais, que a imersão nas representações poderia acontecer. Nesse sentido, acredita-se que a imersão depende de um conjunto de concessões cognitivas, que seriam aquelas que autores anteriores tentaram descrever com expressões como ‘suspensão de descrença’ (COLERIDGE, 2004), ‘criação de crença’ (MURRAY, 1998) e ‘acordo de espectador’ (METZ, 1982). Todas essas proposições dizem respeito, justamente, a deixar de lado possíveis percepções e compreensões anticartesianas, intuitivas ou racionalizadas, que trariam à tona questões de outra natureza, comprometendo a experiência imersiva. Porém, essa proximidade entre a ideia de imersão e o cartesianismo não obriga a descartar a perspectiva fenomenológica – na verdade, é apenas devido a ela que se pode discutir a imersão em outros termos que não os de experiências narrativas, multissensoriais e/ou interativas, como é de praxe (MURRAY, 1982; MACHADO, 2007).

A ideia da contraperspectiva trata, então, do reverso da imersão nas representações das imagens tecnologicamente produzidas, cuja profusão domina a paisagem contemporânea, caracterizando-as como elementos indissociáveis de nossa existência e experiência *no* mundo e de nosso conhecimento *sobre* o mundo. Na medida em que os espaços físicos confundem-se, e complexificam-se, com as representações enunciadas nas telas com as quais nos relacionamos no dia a dia, faz cada vez menos sentido tentar separar nossas experiências sensório-cognitivas em termos da materialidade das coisas do mundo *versus* a imaterialidade das imagens. Ou seja: as imagens enunciadas nas telas evidenciam a complexidade das relações espaciais estabelecidas entre nossos corpos, as coisas materiais e as coisas imateriais. Com isso, elas nos propõem novas compreensões do mundo e de nós mesmos.

Diante da espacialidade assim instituída e do caráter propositivo da ideia de contraperspectiva – ou pelo menos de alguns dos seus aspectos – opta-se por restringir as considerações aqui analisadas, na medida do possível, ao caso das imagens fotográficas e estáticas, enunciadas em telas planas. Ainda com essa restrição, no entanto, a questão rapidamente se expande, mesmo porque as enunciações nas telas não independem dos esforços de intersecção que procuram aproximar o observador e a produção simbólica que a ele se oferece, sobretudo no que diz respeito à multissensorialidade. Quer dizer: a relação que temos com a planura das telas (desde as telas de pintura, do cinema, da TV e, mais recentemente, dos monitores) parece ter muita ligação com o ‘contato’ visual que engendramos sobre estas superfícies. Ademais, o contato físico entre olho e tela também vem sendo transformado pelas

técnicas relativas à interatividade (como na experiência de controle visual dos games) e pela incorporação de novos sentidos (tátil, olfativo, sonoro).

No que concerne a contraperspectiva, nenhuma das formas de representação visual fica a dever à experiência imersiva de nenhuma outra, mas a maior intensidade tende a se estabelecer nas imagens estáticas produzidas por câmeras, prioritariamente, na fotografia. Isso porque, somando-se a todos os outros fatores de apaimento da mediação próprios da fotografia (MACHADO, 2015), a ausência de movimento favorece a continuidade do engajamento simbólico com o ponto de vista e, portanto, do vínculo entre o olhar que observa a imagem em relação ao olhar que observa o observador, a partir do interior da imagem.

Contudo, a contribuição propositiva das imagens em movimento potencializa a construção de entendimentos acerca da materialidade, principalmente porque a dinâmica dos espaços se amplia para os lados, mas raramente extrapola a planura da tela. No cinema, que tem sua base na fotografia, o entendimento do espaço é ampliado pelo incremento dos movimentos que inauguram (e presumem) os espaços exteriores às molduras. Mas a representação do espaço cênico continua refém da planura da tela e, por isso, em determinadas circunstâncias lança mão de estratégias similares às da fotografia. E, mesmo que sejam mais explícitas deste convite à ampliação espacial e experiência fenomenológica, revelam a importância de análises que percebam, incluam e analisem o ‘aquém’ da tela.

### **2.2.2 Presença latitudinal. Potência longitudinal. A proposição da contraperspectiva nas imagens em movimento.**

Considerando inicialmente a natureza parcial e seletiva do instante fotográfico, pretende-se, minimamente, propor um deslocamento de atenção da constituição espacial para a dinâmica das imagens em movimento, dentre os quais se inclui o cinema e o vídeo sobre os mais diferentes suportes, sejam eles tradicionais ou inovadores. Com características peculiares, mas embasadas na fotografia, nas imagens em movimento, o limite espacial – a borda, o quadro, a moldura, etc – se potencializa simultaneamente como limitador e propositivo, justamente pelo movimento dinâmico interno ao quadro, perante o qual a exclusão justamente propõe e supõe os espaços que estão ocultos. Representa dizer, sob certo aspecto, que o movimento da câmera ou dos atores que finda na moldura não se encerra no espaço físico limitante, revelando-se como um espaço (latente) contíguo que se desenvolve sob os bordos do quadro. Justamente nesta



barreira lateral é que então se revela não só o limite imposto, mas também a necessidade, cognitiva, de presumirmos este outro lugar ou, então, que ele nos seja apresentado.

Inerente à fotografia, como já indicado, os limites dos bordos se dão, em sua transposição para as imagens em movimento, de modo *genético e revelador*. Genético pois sua presença está relacionada à sua origem fotográfica: toda a imagem retangular ‘precisa’ dos limites do próprio retângulo para existir (e se distribuir como composição). Isto está na gênese do processo. Ao mesmo tempo que estes limites laterais se impõem, eles projetam como possibilidades e inferências, úteis à narrativa dinâmica do cinema e da videografia.

O retângulo da tela não define apenas o campo de visão efetivamente presente diante da câmera e impresso na película de modo a fornecer a ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva (...) o espaço que se estende fora do campo imediato de visão pode também ser definido (em maior ou menor grau) (XAVIER, 2005, p. 19).

Para reforçar tal posição que salienta a potencialidade dos espaços ocultos na dinâmica das obtenções planas, Ismail Xavier ainda aponta, a partir de Burch, que

para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento (BURCH *apud* XAVIER, 2005, p. 19).

Quanto ao caráter revelador das molduras como limites espaciais, a materialização do entendimento sobre a existência do extra campo é revelada, também, pela dinâmica do processo, através do qual, diferente da fotografia, outros espaços (e tempos) surgem na sequência dos acontecimentos retratados.

De qualquer modo, no caso do cinema, há algo mais do que isto. O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço "fora da tela". A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. Esta é uma possibilidade específica da imagem cinematográfica, graças à sua duração (XAVIER, 2005, p. 20).

Faz-se então com que aquilo que seria um problema de ausência passe a ser cognitivamente aceito, espacialmente entendido e propositivamente pensado como um modo de entender a realidade. Neste sentido, concentrados sobre a noção espacial dos lugares, não podemos deixar de considerar tal pensamento a propósito do próprio corpo dos atores.

A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço "fora da tela". O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo (XAVIER, 2005, p. 20).

Reforçando o interesse que se possa ter sobre a imagem, relacionando à iminência do deslocamento possível do cinema, deve-se considerar então que tal tomada evidencia e ressalta a presença da autoria (de um *autor*) das imagens. A intencionalidade do processo desloca a virtude dos equipamentos para o poder do criador ou produtor da imagem, indicando que a promoção de sentido está envolvida com as vontades comunicativas e, principalmente, com a interpretação e utilização da linguagem conveniente a quem pretensamente assistirá tais imagens. Intenção apontada quando Arlindo Machado diz que

toda visão pictórica, mesmo a mais “realista” ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extra-quadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar (MACHADO, 2015, p. 90).

Reforçando a construção das realidades a partir da intencionalidade do produto audiovisual, deve-se considerar que a continuidade espacial – oculta pelo quadro, latente no sentido, e mais frequentemente revelada nas imagens em movimento – pode ser obliterada, mais uma vez pela intencionalidade, através do corte e dos diferentes pontos de vista que são concebíveis na narrativa cinematográfica:

Sabemos que a chamada expressividade da câmera não se esgota na sua possibilidade de movimentar-se, mantendo o fluxo contínuo de imagens. Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que justamente é permitido pela montagem. Partindo do registro elementar, chegamos à situação que implica na instauração de uma descontinuidade na percepção das imagens (XAVIER, 2005, p. 24).

Neste sentido, propondo a discussão sobre certa construção de realidade a partir da característica desta dinâmica das imagens em movimento (em relação a seus limites e ampliações, suas projeções efetivas e presumidas, seus cortes e montagens), volta-se à questão do realismo proposto pelas imagens em movimento, contrariamente à imagem estática. Basicamente porque as obras não estariam necessariamente relacionadas à reprodução (mimese) das imagens do mundo, mas a construção de uma visão considerando seus limites e, mais do que isto, tirando proveito deles.

(a obra de arte) procura ressaltar o princípio vigente de que há uma separação radical entre este e o mundo real, constituindo-se a obra numa composição contida em si mesma com suas leis próprias. Como Balazs nos diz, tal microcosmo pode apresentar a realidade mas não tem nenhuma conexão imediata ou contato com ela.(...) e a janela cinematográfica, abrindo também para um mundo, tende a subverter tal segregação (física), dados os recursos poderosos que o cinema apresenta para carregar o espectador para dentro da tela (XAVIER, 2005, p. 22).

Mesmo que tal apontamento possa ser questionado quando afirma que a obra de arte constrói um ‘microcosmo’ sem nenhuma conexão imediata com eles, uma vez que esta posição está relacionada à premissa indiciária da concepção da imagem, este movimento ajuda na recondução à reflexão da contraperspectiva, justamente pela expressão ‘carregar o espectador para dentro da tela’. Esta é, regularmente, a abordagem que se refere ao envolvimento dos espectadores com a tela. Mais uma vez, mesmo frente às imagens em movimento, esta característica que promove a imersão dos sujeitos no produto audiovisual é recorrente e muito valiosa uma vez que esta

não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme" (BALAZS *apud* XAVIER, 2005, p. 22).

Mesmo que o movimento acima proposto esteja ainda direcionado para a tela, a existência (e separação) dos espaços parece a cada dia mais percebida e, aos poucos, consolidada. Pode-se considerar, contudo, que a separação dos espaços se efetiva sob dois aspectos: o físico e o cognitivo. O físico parece mais claro, uma vez que envolve a materialidade presente na consolidação do processo comunicativo. Há lugares materiais físicos da tela, assim como há os lugares físicos dos sujeitos que as observam (e eventualmente interagem com ela). Recorrentemente, tornam-se diminutos os tangenciamentos sobre o rompimento dos espaços cognitivos entre obra e espectador. Estes envolvimento, não menos importantes, parecem ser promovidos pelos sentimentos de identificação e pertencimento.

Christian Metz vai retomar estas reflexões em torno da segregação dos espaços (o espaço irreal da tela em oposição ao espaço real da sala de projeção) e da experiência do espectador, marcada pela "impressão de realidade" e pelo mergulho dentro da tela (identificação com personagens, participação afetiva no mundo representado) (XAVIER, 2005, p. 23).

Contudo, ampliando a importância desta transposição entre quem assiste e aquilo ao que ele assiste (seja a partir do envolvimento físico ou cognitivo), as imagens em movimento também propõem a inversão desta cooptação. Não só pelo envolvimento cognitivo proposto pela sala escura *versus* tela luminosa; não só pela pretensa descorporificação do espectador em prol da narrativa; não só pela ‘entrada’ cognitiva do sujeito para dentro do imbróglio simbólico do produto audiovisual. Nestas imagens, também, percebe-se a ampliação da discussão desta quebra da fronteira da ‘quarta parede’. E isto não se dá apenas pelo entendimento acerca dos vetores tradicionalmente propostos (de fora para dentro da tela), mas também pela ação – ou estratégia – narrativa pela qual os atores da produção cinematográfica projetam-se em direção àqueles que os assistem. Esta proposição de contraperspectiva se dá principalmente pelo ato concreto do olhar – e muitas vezes do falar – dos personagens em direção à câmera.

Assim sendo, pelo que foi exposto até aqui, percebe-se certa consolidação de esforços técnicos e teóricos em abarcar os problemas, as virtudes e as nuances simbólicas promovidas pela imposição dos limites físicos dos bordos da imagem fotográfica e cinematográfica. Contudo, reforça-se a complexificação destes limites: não agora de forma latitudinal, mas sim de caráter longitudinal. O que se entende por esta espécie de membrana translúcida que separa o sujeito que vê daquilo que ele vê pode ser entendido, sim, como um limite arbitrário, e que por isso deve ser problematizado enquanto produção concreta e, principalmente, como pertencente aos processos de convalidação do real.

Sob esta égide, passa-se a considerar e ponderar a existência de certa transposição da ‘barreira’ longitudinal a partir do conceito, anteriormente apresentado como contraperspectiva, em relação às imagens do cinema. Tal abordagem enfatiza as características dos efeitos que se dão pelo olhar para a câmera e reforça-se justamente pelo fato de que as demonstrações aqui elencadas se fazem a partir de *frames* (então, fotografias) destas cenas.

Assim sendo, ao compreender o questionamento da representação da realidade através dos produtos midiáticos, parte-se da ideia inicial de que tais produtos propõem certa distância ou barreira entre o que está posto na tela e aqueles que dela usufruem. Algo que poderia se entender como uma ‘membrana’, presumidamente intransponível, entre aquele que assiste e a quem ele assiste.

O retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real (XAVIER, 2005, p. 22).

A questão não se ancora na existência ou não desta ‘membrana’. Relativiza-se esta proposição justamente porque a experiência midiática hoje ultrapassa a tela (MACHADO, 2007, p. 207). O que se complexifica aqui é o caráter intransponível da membrana em sua essência. Decerto a transposição desta devesse ser mais problematizada em relação à imersão dos sujeitos na imagem fotográfica – percebida fortemente no cinema e mais recentemente nos *games* – através da qual o sujeito que usufrui do produto midiático envolve-se com o que assiste ou interage de tal modo que ‘entra’ cognitivamente no processo com a mesma intensidade que o seu corpo se submete às imposições dos suportes. Neste intuito, concentram-se esforços para pensar sobre o que, a partir do movimento contrário de perspectivação, mobiliza e envolve os observadores. Partiremos então da noção de como trabalha a câmera subjetiva.

A técnica da câmera subjetiva, marginal na história do cinema, converte-se agora em regra e princípio absoluto de uma nova dramaturgia que faz do lugar do espectador a força centrípeta da imagem. (...) Ela é a responsável principal pelo efeito de assujeitamento necessário à imersão, ou seja, à impressão de experimentar a história como alguém que faz parte dela, e não como um observador externo (MACHADO, 2007, p. 223).

É justamente a partir do conceito da câmera subjetiva aqui proposto que parece fundamental no cruzamento desta com a ideia de contraperspectiva. Revisitando os moldes aqui propostos, a contraperspectiva se configura na projeção de entendimento das regras de perspectiva – tão naturalizadas por nossa visão – que se inverte na medida em que se presume que o sujeito que olha de dentro da tela projeta sobre nós tais regramentos. Ou seja: ao ser olhado, o espectador presumiria que quem olha lhes envolveria (especialmente) pela projeção da perspectiva a partir do seu olhar.

Reforçando o conceito proposto da contraperspectiva, entende-se que o sujeito que mira a câmera teria então as mesmas capacidades de projetar e construir o espaço que ele assiste, mobilizando o espectador a se sentir cooptado, imerso e ‘mesclado’ ao espaço proposto pela narrativa. Isto parece mobilizar um envolvimento maior, um distanciamento ou até um repúdio. Fato é que este espectador passa a existir mais na narrativa, mas também na sua própria existência e, isto, ao nosso ver, mobiliza questões sobre o entendimento da realidade. No mesmo movimento que esta ação propõe a aproximação entre sujeito e tela, ele ‘cristaliza’ a membrana que presumíamos translúcida. Este efeito, ambíguo, tem efeitos muito interessantes na construção, entendimento e desenvolvimento do realismo, do naturalismo e mesmo das ficções, normalmente atribuídos aos produtos cinematográficos.

Para ilustrar este efeito de ambíguo, de apamento e rastro do aparato, de distância simbólica e copresença, é que ilustramos a ação da câmera subjetiva, propondo que seja entendida a partir da ideia de contraperspectiva, utilizando como exemplo um clássico filme que utiliza largamente tal expediente e transforma-o em elemento crucial para a narrativa: “Lady in the Lake”, de 1947:



Figura 18 – Audrey Totter em “The Lady in the Lake” – 1947<sup>20</sup>

A câmera subjetiva, promovida pelos produtos audiovisuais (principalmente o cinema), não é exclusiva promotora da contraperspectiva. Isso porque quando falamos de câmera subjetiva, na linguagem do cinema, esta pressupõe, em muitos casos, a nossa substituição por um dos personagens da narrativa. Entretanto, em algumas oportunidades, o personagem dirige-se a nós como verdadeiros espectadores. Ou seja: neste caso não estamos substituindo ninguém na narrativa. Passamos momentaneamente a fazer parte da diegese no papel de nós mesmos. Isto parece crucial para diferenciarmos pretensos ‘estágios’ de envolvimento com o produto midiático.

Acerca destas reflexões pode-se entender que a câmera subjetiva, proposta pela linguagem cinematográfica, propositora da essência da contraperspectiva, estabelece uma problematização pertinente sobre a crença ou não que recai sobre os produtos midiáticos. As complexidades de tal recurso evocam uma reflexão sobre o pertencer e identificar-se com a diegese, tão necessária no processo de construção e entendimento sobre o que seria a representação do real. Ademais, quando não estamos presentes ao olhar dos atores, consideramos nossa onividência, sob certo aspecto, como mágica, principalmente porque nos permite a visualidade, à distância, de tudo que se passa em determinada história:

A esse poder que tem o olho enunciador de penetrar nas coisas como um observador invisível e totalizador costuma-se dar o nome de ubiquidade, pois, tal como o sujeito onisciente da literatura, a câmera cinematográfica é um olho que tudo preenche e povoa todos os lugares, arrancando dos eventos, mesmo

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.amc.com/movie/1946/Lady+in+the+Lake> Acesso em: 15 mar. 2016

dos mais íntimos, mesmo dos mais clandestinos, a sua visualização ideal (MACHADO, 2007, p. 28).

Atualmente, sob certo prisma, a projeção contrária do olhar, aqui definida como contraperspectiva, parece ter deixado de produzir o efeito de um ‘abraço’, aquela ideia de que o observado ao mesmo tempo suga o observador para dentro do quadro e dá permissão ao retratado para invadir o espaço físico. Na era das câmeras móveis e da publicação, muitas vezes imediata, na *web*, os autorretratos precisam fazer mais do que registrar a própria presença no tempo e no lugar da foto. Eles projetam, de modo contundente, que o retratado estaria também presente no espaço e no tempo de quem observa o retrato: eu estava lá, naquele lugar onde sou visto, e agora estou aí, nesse lugar de onde você me vê. Mesmo frente a percepção de que se trata de uma imagem da pessoa, por um breve instante a pessoa presentifica-se fisicamente e compartilha o seu tempo/espaço com aquele que o observa.

A partir dessa interferência engendrada pela contraperspectiva, pode-se ponderar que aquele que nos olha reforça nossa existência: ao considerarmos-nos do lado de cá e do lado de lá, nós somos, estamos e fazemos desse espaço um espaço ao mesmo tempo imersivo e invasivo, inclusivo e agregador. Fariamos deste olhar algo não apenas de imersão, mas sim algo de inversão. Nesse espaço, estaríamos todos do mesmo lado.

Os lados longitudinais do processo fotográfico, basilares para a construção imagética audiovisual, salientam a pertinência do entendimento acerca dos espaços que, contidos ou ocultos, envolvem os atores da ação. A espacialidade, neste momento, entendida em seus fundamentos e em suas peculiaridades, revela-se capital a este trabalho.

### 3 A ESPACIALIDADE

O que se apresentou até agora revela os esforços que envolvem a fotografia tanto na sua constituição como verossímil quanto encarando suas problematizações acerca de tais princípios. Visitou-se as concepções que propõem a fotografia como objeto compreensível e, por isso, frequentemente analisada, sobre seus produtos planos em direção ao interior da imagem. Frente a tal cenário (em mesma medida, significativo e recorrente) percorreu-se a relação do retrato com estas fronteiras e suas estratégias de aproximação e afastamento (físico ou representativo), renunciando a proposição teórica da existência da contraperspectiva e suas consequências na imagem estática e, relacionadamente, nas imagens em movimento. Ressaltando que a imagem estática é mais conveniente ao olhar que aqui se pretende abordar, a contraperspectiva evoca não apenas a conjuntura espacial que envolve fotógrafo e retratado, mas suscita também a presença da espacialidade envolvida na compreensão e reprodução dos espaços nos quais estes atores estão imersos.

Frente esta intenção, propõe-se iniciar o trajeto que apresenta a espacialidade com a problematização da tridimensionalidade e sua supressão pela planura, seja quanto aos seus aspectos imagéticos quanto, não menos interessantes, sob seus aspectos simbólicos. Posteriormente, tal problemática passará a considerar como a espacialidade é transformada, cognitivamente, em concepções que podem ser transpostas para o plano. Ulteriormente, serão objeto de tratamento as implicações da busca representativa das reproduções imagéticas ancoradas na perspectiva, considerando suas premissas e limitações.

Finalmente, propõe-se a inauguração, a respeito da espacialidade, de conceitos que compreendem as diferenças dos espaços figurativos e constitutivos como entendimentos interdependentes, mas carregados de especificidades.

#### 3.1 A PLANURA E A TRIDIMENSIONALIDADE

Partindo-se da ideia da possibilidade de percepção do incremento da existência de uma profundidade vetorialmente inversa (à tradicional), na qual a espacialidade revela-se propositiva, entender as premissas do conceito de *plano* e *profundo* demonstram-se cruciais. A reflexão sobre estes aspectos centra-se na relação compreensiva entre os conceitos de plano e profundo, tanto pensados em sua relação física quanto a possibilidade de entender tais termos



em relação às concepções culturais. A problematização da relação entre as compreensões dos termos, entretanto, não os coloca como opostos, mas sim como sobrepostos. Ou seja: entender e analisar tais conceitos (do plano e do profundo) não representa dizer que eles se opõem, mas, sim, que eles se estabelecem um no outro, e seus cruzamentos só são permitidos pela coexistência de suas compreensões pelos seres humanos.

Muitas vezes, inicialmente, percebe-se que a utilização dos termos ‘plano’ e ‘profundo’ pode ser relacionada a metáforas referentes a um sistema de diferentes complexidades (maior ou menor) de determinado aspecto ou situação. Considera-se, *a priori*, que aquilo que se apresenta como plano deve ser relacionado a um caráter frágil, raso ou mesmo insuficiente. Em contrapartida, ao profundo relaciona-se a ideia de algo de maior densidade, de caráter mais valoroso, potente e definitivo (em uma visão essencialmente dicotômica e, por isso, limitada). Pode-se relacionar este aspecto semântico, ligado ao entendimento dos termos, em uma aproximação à constituição e entendimento do espaço, frente aos quais estes adjetivos, mais do que palavras ligadas à espacialidade, mais do que figuras de linguagem, podem inclusive ser pensados como ferramenta de entendimento sobre a complexidade da forma como nos comunicamos, nos relacionamos e, principalmente, vivemos.

Um primeiro ponto que se pode relacionar envolve o plano e o profundo em relação aos novos modos de trabalho. Sob certo aspecto, o sujeito, ao participar apenas de uma parte do processo (e geralmente desconhecedor do todo) tem um entendimento apenas superficial de sua importância. Por isso, inclusive historicamente, este trabalhador fordista parece sentir-se alijado de sua existência como sujeito, uma vez que não consegue propor a criação de novos mecanismos ou produtos, pois estaria sufocado (e conformado) com a repetição proposta pela linha de produção a que pertence. A sua inclusão no processo criativo inexistente, e sua importância no processo seria, por isso, apenas superficial. Em contrapartida, as novas tecnologias de informação e comunicação podem ser entendidas como promotoras de uma mudança qualitativa maior nas relações de trabalho. Entendidas como objetos de consumo simultaneamente à ferramenta de trabalho elas aceleram os processos de socialização da inovação, dos quais emerge a figura do usuário como potencial inovador. Na qualidade de usuários, somos todos inovadores potenciais (CORSANI, 2003, p. 24). Tal reflexão, de sobreposição entre modos de trabalho modificados pela sobreposição do labor ao lazer, suscitam a relação entre os usuários e sua interface com a tela e suas peculiaridades. Contudo, antes de evidenciarmos tal aproximação com as telas, aponta-se para outro aspecto de certa restrição entre o potencial cognitivo da tridimensionalidade e suas limitações impostas pelas representações gráficas.

Nota-se, de certa forma, que a habilidade de abstração simbólica dos termos plano e profundo parece mais fácil que a imagética. Ao sermos apresentados, por exemplo, a uma imagem que tenta representar graficamente o conceito de redes sociais, proposta por Raquel Recuero (Figura 19), a bidimensionalização do desenho apresenta-se como limitador, necessário, da sensação de profundidade. Aquilo que se precisa planificar graficamente acaba por diminuir a possibilidade de abstração sobre o que seria a profundidade da própria rede (ou, no caso, a teia).

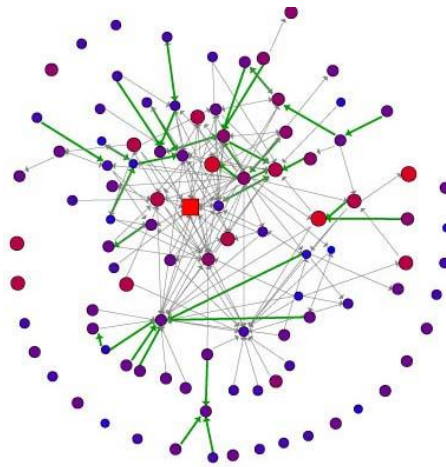
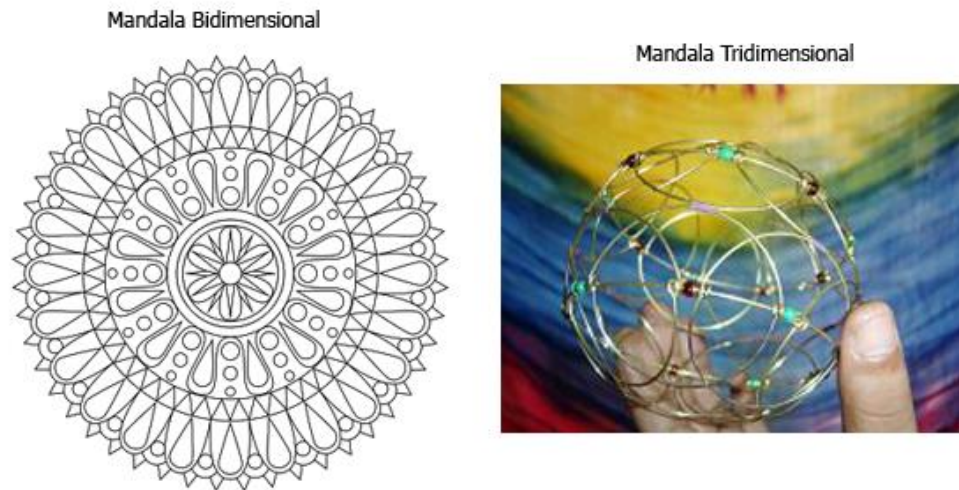


Figura 19 - Modelo de rede proposto por Raquel Recuero<sup>21</sup>

Ao observar tal imagem, deveríamos entendê-la como algo realmente tridimensional, profundo objeto gráfico que indica volume e diferentes planos, algo que se revela insuficiente justamente pelo esforço de demonstrar, no plano, tais características. Considera-se que seria por nossa dificuldade de abstração que se diminuiria a complexidade de tal sistema, provocando certo reducionismo plástico em prol da possibilidade interpretativa e reprodutiva. Mesmo sabendo que o esforço de planificação seja uma tentativa explicativa, quiçá pedagógica, cabe salientar a limitação cognitiva da planificação e, com isso, reforça a lembrança da complexidade do sistema, qualquer que seja ele.

Considerando outro exemplo de planificação que parece redutiva, mesmo que se trate de uma coisa relativamente trivial, vê-se, no caso da mandala, as suas diferentes formas de visualização e como, na comparação, poderíamos perceber certo acréscimo de complexidade se, cognitivamente, não a limitássemos ao plano:

<sup>21</sup> Disponível em: [http:// www.raquelrecuero.com /arquivos /memes\\_motivacoes\\_blogs\\_e\\_redes\\_sociais.html](http://www.raquelrecuero.com/arquivos/memes_motivacoes_blogs_e_redes_sociais.html)  
Acesso em 14 mar. 2016



A (verdadeira) Mandala Tridimensional

Figura 20 - Mandala e suas representações<sup>22</sup>

No que tange ao exemplo acima, mesmo considerando algo aparentemente trivial (mas passível de analogias à estrutura das redes), cabe fazermos um exercício de reflexão que problematize a hipótese de que estaríamos construindo, aos poucos, uma nova noção cognitiva de profundidade, que ajudaria na complexificação dos sentidos (do sentir) e da relação (dos nossos corpos, inclusive) com as mídias, principalmente no uso/apropriação das telas. Ou seja: ao conviver a cada dia mais com as telas e sendo-nos ofertado este novo modo de agregarmos ao que nos é mostrado, não estaríamos desenvolvendo um novo modo de entender o mundo? Ou estaríamos, frente às telas, apenas entendendo-as como o mesmo mundo, do mesmo modo que o conhecemos e, fisicamente, habitamos? Tais questionamentos, por mais instigantes que sejam, não serão aqui pormenorizados, restando apenas seu caráter sugestivo de apropriação analítica.

Contudo, a problematização da espacialidade representada reacende a discussão acerca da importância das telas para a construção do mundo que, pelo visto, agora se expande em profundidade justamente por ser, a partir das suas características planas, múltipla. Entende-se que tais equipamentos (as telas) são promotores de reflexões que promovem certa comparação entre os espaços ‘normalmente’ tridimensionais (com altura, largura e profundidade) e os espaços propostos pelas telas e monitores informáticos. Tal concepção entende que as telas propõem imagens sem tridimensionalidade, mas, ao mesmo tempo, com uma tridimensionalidade potencialmente infinita justamente por sua possível – e infindável –

---

<sup>22</sup> Fonte: O Autor, 2015.

sobreposição. As telas não possuem profundidade (além das propostas pelas ilusões das fotografias e ilustrações) e justamente por isso podem, ao mesmo tempo, ser sobrepostas infinitamente. As telas seriam, então, planas e profundas ao mesmo tempo.

Neste sentido, Bolter apresenta apontamentos para a concepção, relacionada às interfaces, mas que ilustram a ambiguidade da constituição das imagens nas telas dos computadores:

Suas janelas abertas para um mundo de informação torna visível e quase tangível para o usuário, e seu objetivo era fazer da superfície destas janelas, a própria interface, transparentes (...) nas interfaces atuais, janelas se multiplicam na tela: não é incomum para usuários sofisticados para ter entre dez ou mais janelas sobrepostas ou aninhadas (texto, gráfico, vídeo) criando um espaço heterogêneo, cujas presenças competem pela atenção dos espectadores <sup>23</sup> (Tradução do autor) (BOLTER, 2000. p. 32).

Cabe salientar que a sobreposição ocultaria parte ou toda tela posta abaixo e que tal procedimento técnico só se realiza pela compreensão cognitiva elaborada frente à representação destas telas como se fossem espaços manipuláveis. Estas concepções ajudam a entender que as telas, ilusoriamente físicas, são manipuláveis e, por isso, podem ser organizadas conforme documentos físicos. A diferença consiste em que, mesmo que se adicionem inúmeras telas, estas não se acumulam gerando volume a partir da tela. Elas se sobrepõem ocultando a anterior, mas retornam quando chamadas, também sem agregar volume à tela que lhes apresentam. As telas são inúmeras, mas são sempre planas.

Neste sentido, as mídias tradicionais, que muitas vezes apresentam seus produtos em telas, foram justapostas a novas formas de ver e sentir. As telas que nos foram apresentadas durante os dias modernos (ao menos até a poucos anos) buscaram muitas vezes o recurso desta profundidade ilusória (ao menos a partir do entendimento matemático renascentista da perspectiva *artificialis*) e aprendeu-se a entendê-las como profundas. Neste movimento pode-se considerar que as novas telas dos computadores promoveram o nosso ingresso nesta profundidade. Agregaram-nos, as telas, uma nova profundidade. Se antes as telas midiáticas da TV e cinema nos propunham olhar para as imagens e reconhecê-las como o real, hoje o mecanismo da tela nos permite vivenciar/adentrar o que se passa ali. E isto parece cada dia mais

---

<sup>23</sup> Their windows opened on to a world of information made visible and almost tangible to the user, and their goal was to make the surface of these windows, the interface itself, transparent (...) In the current interfaces, windows multiply on the screen: it is not unusual for sophisticated users to have ten or more overlapping or nested windows (text, graphic, video) create a heterogeneous space, as they compete for the viewers attention (BOLTER, 2000. p. 32).

presente em nosso cotidiano – e, portanto, mais propenso a se considerar como ‘real’. Convidamos a, mais do que entender, propor que aceitemos e construamos (também) esta profundidade. A tela tradicional sempre foi plana, mas hoje a profundidade é muito mais complexa que apenas uma ilusão virtual. E isso, cognitivamente, faz muita diferença.

Neste ponto, entende-se como crucial a naturalidade com que lidamos com tal relação de potencialidade na e da realidade. Neste sentido, torna-se interessante pensar que esta possibilidade parece estar relacionada ao conceito de *virtual* em oposição ao *atual* (físico e temporalmente), mas principalmente na relação da realidade com a hiper-realidade, noção esta que tem sido promovida e entendida, também, a partir da mediação por computadores. Em outras palavras: parece que vivemos cada vez mais dentro da hiper-realidade (potencial, virtual, destemporalizada) e o convívio neste novo ‘chão’ constitui-se cada vez mais como natural. Contudo, os esforços despendidos neste estudo buscam rematerializar tais procedimentos, ‘corporificando’ a existência do espaço, suas circunstâncias e, mais ainda, suas relações com os sentidos promovidos.

A partir desta propositiva ‘outra compreensão’ sobre a tridimensionalidade, sobre a qual poderíamos compreender de outra forma os processos cognitivos propostos pela pós-modernidade, pretende-se encaminhar tal discussão para certo cruzamento, mais próximo (minimamente possível) às questões ligadas à materialidade (ao espaço, ao corpo, à circunstância) uma vez que, presume-se, pode-se entender que existe um ponto de concretude entre aquilo que se sente e como se sente.

### **3.1.1 Ver, estar e sentir: o entendimento da profundidade**

Frente a um cenário de constante questionamento acerca dos suportes e suas formas de projeção e representação envolvidas, considera-se essencialmente aqui que o entendimento espacial se dá a partir da própria vivência, das questões que envolvem a materialidade física dos seres. Este conceito, apropriado a partir da fenomenologia, amplia o entendimento de um mundo que se sente a partir da existência física, explorada por todos os sentidos, daqueles que o habitam.

Sob este aspecto, sustenta-se que a compreensão do espaço não se dá apenas pela visão. Considerando que a observação dos espaços promove a sua compreensão e que a visualização constitui-se como uma tarefa relativamente mais passiva, revela-se a observação como o processo que auxilia na construção espacial. A habilidade de entender o que nos envolve reside, sob este aspecto, na possibilidade que temos de frequentar este espaço, mesmo que o façamos,

a partir de um aprendizado empírico, de uma forma um tanto automatizada. Vivemos os espaços de forma serena por que fazemos, desde pequenos, interpretações das distâncias, escalas e texturas pela utilização do nosso corpo (e todos os seus sentidos) como um parâmetro.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do "eu posso" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 18).

Neste sentido, se fôssemos impossibilitados de entender a tridimensionalidade fisicamente, inclusive como característica existencial presente em nós (e à nossa volta), talvez fôssemos incapazes de apreender das imagens planificadas tamanha redução. Em outras palavras: o que entendemos das imagens do mundo sustenta-se na condição mais básica da espacialidade tridimensional, frente às quais depositamos confiança justamente por experimentá-la. Entender a gramática das imagens requer certa experiência pela presença física, e esta, por vezes, parece diminuída nas tarefas reflexivas. A presença é o aval da permeabilidade interpretativa que propõe o rompimento da membrana:

O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra “produção” na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades da comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39).

Neste movimento, a constituição do espaço que nos é apresentado pelos artifícios técnicos e seus suportes presume a compreensão de algum tipo de envolvimento físico (do qual fazemos parte) entre corpo e espaço. Sob outros termos, este entendimento substitutivo pode ser feito a partir das compreensões visuais que seriam adaptadas aos respectivos anteparos

mediáticos, mas se originam na habilidade apreendida, por todos os sentidos do corpo, em como perceber espacialmente o mundo.

É de propósito que não digo aqui “percepção visual” do espaço: de fato, o sistema visual não possui órgão especializado na percepção de distâncias, e a percepção do espaço quase nunca será, no dia-a-dia, apenas visual. A ideia de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e ao seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo. O conceito de espaço é, pois, tanto de origem tátil e cinésica, quanto visual (AUMONT, 1993, p. 37).

Neste sentido, se o conceito ‘espaço’ deve ser considerado como multissensorial (tátil, cinésico, visual), presume-se a presença e importância dos corpos nesta construção. Mesmo ancorado em premissas que alimentam a postulação de Descartes, Jacques Aumont revela-nos, através da concepção ‘intuitiva’ do espaço, a importância do entendimento espacial que projetamos sobre o que (vi)vemos:

A geometria monocular[...] é composta de três eixos de coordenadas, perpendiculares duas a duas (*as coordenadas “cartesianas”*). Esse modelo deriva por aperfeiçoamentos e racionalizações sucessivos, da geometria “euclidiana” a qual se caracteriza, entre outras coisas, pelo fato de descrever o espaço como formado de três dimensões. Essas três dimensões podem com facilidade ser concebidas de modo intuitivo, em referência ao nosso corpo e à sua posição no espaço: a vertical [...] horizontal [...] enfim, a terceira dimensão é a profundidade, correspondente à projeção do corpo no espaço (AUMONT, 1993, p. 39).

Considerando então que a verticalidade se instaura pela existência onipresente da força gravitacional, cuja existência percebe-se pelo movimento que se apresenta a nós de tudo aquilo que é regido pela gravidade (inclusive nós mesmos) e, considerando que a horizontalidade se evidencia na nossa necessidade de equilíbrio corporal bem como dos aspectos que evidenciam repouso em linhas horizontais e certa dinâmica em linhas diagonais, a compreensão da tridimensionalidade se estabelecerá sobre a outra coordenada: a profundidade. A relação dinâmica entre corpo e espaço, proposta para o entendimento da espacialidade, questiona a certeza constituída de verdade absoluta instaurada na origem da perspectiva, como exemplifica Merleau-Ponty quando diz:

vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela seria vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião; a casa *ela mesma* não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibniz, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas

possíveis, quer dizer, o termo sem perspectivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a casa vista de lugar algum. (...) Eu quero exprimir com isso uma certa maneira de ter acesso ao objeto, o "olhar", que é tão indubitável quanto meu próprio pensamento, tão diretamente conhecido por mim. Precisamos compreender como a visão pode fazer-se de alguma parte sem estar encerrada em sua perspectiva (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 103).

Ilusão criada sob a égide da habilidade reprodutiva dos produtos visuais, a profundidade deve ser compreendida, então, a partir da – vivenciada – compreensão tátil do mundo, na relação com a espacialidade que envolve o ser humano. Este envolvimento, importante, inclui o sujeito físico na espacialidade, faz dele parte integrante desta e, por isso, não restringe sua apreensão apenas a um olho descorporificado. A ampliação dos perceptos abarca a ampliação dos sentidos pois

as tarefas postas (...) ao aparelho perceptivo humano não podem, de modo algum, ser resolvidas pelo caminho meramente óptico, portanto, da contemplação. São dominadas aos poucos, segundo a direção da recepção tátil, por meio da habituação (BENJAMIN, 1985, p. 113).

Nesta construção perceptiva – e participativa – do espaço, o ser humano desenvolve as aptidões para tal compreensão, tornando-as palatáveis à sua rápida percepção. Tal aprendizado potencializa-se pela construção e interpretação dos objetos visuais (essencialmente planos) que auxiliam na

dupla realidade e aprendizagem: se a percepção da profundidade nas imagens mobiliza, pelo menos parcialmente, os mesmos processos que a percepção de uma profundidade real, então a percepção das imagens deve desenvolver-se, como a outra, com a idade e a experiência (AUMONT, 1993, p. 65).

Considerando que “a capacidade de ver uma imagem como objeto plano ocorre, em geral, mais tarde do que a capacidade de ver a profundidade” (AUMONT, 1993, p. 65) percebe-se uma compreensão orgânica quanto ao aprendizado da profundidade dos espaços (presumindo-se sua posterior aplicação sobre as leituras das imagens). Tal compreensão, entende-se, dá-se a partir da compreensão daquilo que Aumont apresenta como índices dinâmicos de profundidade e índices binoculares.

Em relação aos índices dinâmicos de profundidade, Aumont demonstra que a perspectiva linear (mas não só isso) é que estaria “quase sempre presente em nossa percepção sob forma de uma perspectiva dinâmica”. (AUMONT, 1993, p. 44). Ou seja: a aplicabilidade da perspectiva compreendida pelos seres humanos reflete sua operação sobre a projeção do



olhar. Contudo, tal aplicabilidade opera com fatores que incluem a dinâmica dos movimentos do corpo ao longo do espaço em que está imerso. Ao reforçar que esses índices são de natureza geométrica e cinética ao mesmo tempo, Aumont evidencia que a relação se estabelece entre espaço e movimento para a compreensão da espacialidade posta à vista nos seus sucessivos momentos.

Por índices binoculares, o autor questiona que “uma vez que, para uma fixação dada, nossas duas imagens retinianas são diferentes, como é que percebemos os objetos únicos (e “em relevo”)?” (AUMONT, 1993, p. 45). Tal assertiva ancora-se no fato de que a resposta repousa sobre a noção biológica daquilo que o autor denomina como pontos correspondentes:

para um determinado ponto de fixação, demonstra-se (geometricamente) que há um conjunto de pontos do campo visual binocular que são vistos como únicos; o lugar geométrico desses pontos chama-se *horóptero*, e as imagens retinianas esquerda e direita de cada um desses pontos formam pares de pontos correspondentes (AUMONT, 1993, p. 45).

A identificação da profundidade, organicamente, deve ser entendida pela aproximação (não sobreposta) das imagens retinianas, evidenciadas

quando um ponto do espaço estimula dois pontos não correspondentes nas duas retinas [...] haverá defasagem entre nossas duas imagens retinianas, defasagem que se chama *disparidade retiniana* [...] (AUMONT, 1993, p. 46).

Esta disparidade deve ser compreendida como determinante, inclusive para projeções imagéticas que surgiram ao longo do século XX (como o estereoscópio<sup>24</sup>, e as imagens 3D, por exemplo), e revela-se fundamental como promotora do entendimento cognitivo da tridimensionalidade pelos órgãos visuais humanos.

Assim como as imagens monoculares não intervêm quando meus dois olhos operam em sinergia, assim também a deslocação da “aparência” não quebra a evidência da coisa. A percepção binocular não é feita de duas percepções monoculares sobrepostas, é de outra ordem. As imagens monoculares não *são*, no mesmo sentido em que *é* a coisa percebida pelos dois olhos. São fantasmas, e ela é o real, são pré-coisas e ela é a própria coisa [...] não são mais do que certo distanciamento em relação à verdadeira visão iminente, inteiramente

<sup>24</sup> O princípio da imagem estereoscópica remonta a Wheatstone, inventor (1838) do estereoscópio, dispositivo que permite apresentar uma imagem a cada olho: ao calcular habilmente as diferenças entre as duas imagens, produz-se um efeito de profundidade estereoscópica análogo ao efeito real. Esse cálculo tornou-se bem mais fácil, e sobretudo automático, com a fotografia: uma dupla máquina de foto síncrona, cujas duas objetivas tinham aproximadamente a distância entre os dois olhos, permitia a realização de chapas que comportavam duas vistas da mesma cena ligeiramente defasadas, bastando em seguida olhar em um visor de oculares de mesma distância, para experimentar uma forte sensação de profundidade (AUMONT, 1993, p. 46).

desprovida dos [prestígios?] dessa visão e, por isso mesmo, esboços ou resíduos da visão verdadeira que os completa na medida em que os reabsorve (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 19).

A tarefa de focalização também se consolida como mecanismo de percepção da profundidade, constituída organicamente pela visão binocular ou através de determinados domínios técnicos, pela imagem monocular. Esta habilidade promove o entendimento do espaço, além da escala e da luz, pelo desfoque de elementos que se posicionam aquém e além do plano que se focaliza determinado elemento posto a vista. Significa dizer que nosso olhar se faz de forma muito seletiva em relação ao foco, restando desfocado os elementos postos em outros planos. Tal restrição é obliterada pela capacidade de nossa vista de ‘achar foco’ muito rapidamente na mudança de planos, ocasionando uma sensação de que tudo estaria no foco. Nossa visão, inconscientemente, se apoia na efetivação dos focos de diferentes profundidades para entender a espacialidade.

Diferentemente, a visão monocular (típica das imagens fotográficas) diminui tal capacidade de reprodução de desfoque seletiva, solicitando que esta profundidade seja trabalhada tecnicamente para conseguir representar este desfoque, seja ele posicionado posterior ou anteriormente ao plano que se focaliza. Esta tarefa requer o domínio de técnicas que envolvem a escolha de objetivas, ajustes de diafragma ou mesmo o distanciamento em relação ao que se fotografa. Mas, pelo que se percebe, requer certo domínio técnico para reproduzir, a contento, o modo como inconscientemente enxergamos a espacialidade.

Neste movimento que promove a diferenciação entre imagem monocular e a binocular compreende-se que, a partir desta compreensão da constituição orgânica do modo como se apreende o espaço que nos cerca, desloca-se o interesse para entender como estes elementos buscam reproduzir este espaço. Baseada no esforço da construção ótica monocular em atender as demandas da reprodução exata das impressões orgânicas da realidade, considera-se que, pela instituição da perspectiva *artificialis* nas imagens, tal intuito tornou-se mais plausível.

### **3.1.2 Perspectiva como construção de volume espacial e simbólico**

Inicialmente, torna-se importante rememorar que a premissa que norteia a compreensão aqui exposta considera que a perspectiva *artificialis* apropria-se de aspectos de uma construção vivenciada – fruída – dos entendimentos do espaço, mas também se constitui relacionando-se ao caráter cultural de tal convenção. A ideia da perspectivização do espaço para sua reprodução na planura encontra inúmeras virtudes que justificam a solidificação de tal compreensão.

Reforçado pelas leituras a que se propõem inúmeros analistas da imagem, os elementos compositivos da imagem são objetos de estudos que constituem a construção elementar fotográfica pura, a distribuição dos elementos grafados na planura do suporte, bem como das aproximações sociais e psicanalíticas dos seus efeitos. Todos estes valorosos esforços movem-se no interior da imagem, explorando suas entranhas em uma dinâmica que se projeta, recorrentemente, para dentro do plano. Contudo, investir na análise da materialidade da imagem fotográfica, seja em sua obtenção ou na sua observação, convoca à transposição do espaço no sentido oposto à perspectiva projetada nas imagens fotográficas: implica sair para ‘frente’ da imagem; implica tomar o lugar do fotógrafo\observador; implica considerar o espaço ausente como importante e, mais ainda, determinante na produção do sentido.

o espaço representado por esta última perspectiva já não se encontra mais limitado pelas bordas do quadro, mas apenas cortado por uma moldura, que não tem o poder, entretanto, de impedir que ele extravase para além da materialidade da tela, sob a forma de um campo invisível. A imagem construída sobre esse modelo perspectivo trabalha, portanto, em dois lugares imaginários: o espaço que se afunda para dentro da tridimensionalidade ilusória do quadro, como que perfurando o suporte material e, de outro lado, o espaço que se supõe atravessar as bordas do quadro, saltando para fora e ocupando o lugar do observador. Um infinito para dentro e um infinito para fora: é através dessa ilusão de um espaço ilimitado que a representação perspectiva renascentista oculta o recorte do quadro e reprime a mutilação metonímica que está na base de todo procedimento figurativo (MACHADO, 2015, p. 95).

Entretanto, não se pode pensar na constituição da fotografia como reprodutora – mesmo que parcial – dos espaços tridimensionais sem considerar os passos que foram dados anteriormente ao surgimento da técnica de registro automático de imagens em película fotossensível. Tal caminho perpassa as origens de reproduções feitas pelos seres humanos que propunham a verdadeira especularização do mundo que se apresentava a seus olhos. Historicamente, uma das principais conquistas neste sentido remete ao período do renascimento, no qual o desenho e, posteriormente, a pintura, desenvolveram resoluções muito positivas no intuito de reproduzir a constituição do espaço tridimensional sobre a bidimensionalidade do plano. Amparadas pelo entendimento da aplicabilidade da perspectiva *artificialis*, as técnicas de desenho apresentavam uma aparente fidelidade até então inatingível. A perspectiva, conceito essencial que prioriza uma forma de reprodução do espaço, assinalando-a como a única que é correta, deve ser entendida como

uma técnica para representação de elementos tridimensionais em superfícies planas, na qual os objetos que ocupam planos mais distantes de um ponto simbolicamente associado ao olho de um observador hipotético são representados com dimensões menores do que outros objetos, que ocupam planos mais próximos (FRAGOSO, 2005, p. 17).

Tamanho esforço de transposição se faz por um processo de analogia que representa, na construção perspectiva, uma contradição, na medida em que desvela, restringida, a existência material do representante deste mundo.

O mundo representado pela estratégia perspectiva carrega sempre essa contradição: ele aparece como um *anologon* quase perfeito do real, ou como a sua cópia mais exata e, no entanto, paradoxalmente, surge também como um mundo à parte, autônomo e autossuficiente, infinito por si mesmo, sem qualquer ligação com o mundo que o gerou a não ser o fato de ser o seu Reflexo, ou seu Outro (MACHADO, 2015, p. 98).

Outro paradoxo presente na constituição da representação perspectiva seria o da objetividade e da parcialidade. O domínio da técnica perspectiva, ao mesmo tempo que consolida a objetividade de sua atuação, ao revelar a presença do autor, acrescenta a parcialidade das escolhas daquele que obtém a imagem, evidenciando a presença de alguém que surge como autor e que, posteriormente, nos primeiros momentos da fotografia, voltaria à obscuridade.

De um lado, ela parece imprimir um caráter objetivo às suas projeções, pois logra superar a subjetividade das construções espaciais da Idade Média por um sistema matemático rigoroso e exato. É essa “objetividade”, essa racionalidade, esse distanciamento que possibilitam a constituição do efeito de “realidade” dessa perspectiva, bem como a eficácia de seu sistema especular, de longa tradição em nossa cultura. Mas, ao mesmo tempo, essa mesma homogeneidade impõe um ponto de vista subjetivo, uma determinação do olho totalizador do sujeito da representação, “o triunfo desse desejo de poder que habita o homem e que anula toda distância, [...] um alargamento da esfera do Eu”. Ao olhar para um quadro construído em perspectiva, o espectador parece ver tão somente o “reflexo” especular de uma realidade que se abre para ele como numa janela; o que ele não percebe, na maioria das vezes, é que esse quadro já está visto por um olho hegemônico que lhe dirige o olhar (MACHADO, 2015, p. 85).

Na produção das imagens, contudo, frente à valorização da construção objetiva, através de bases matemáticas projetivas, de escala e linhas, a construção perspectivada representa o centramento da reprodução da natureza sendo dominada pelo homem. Tal tarefa não retira o poder de Deus de criação das coisas do mundo, mas dá ao homem certo controle sobre a

(re)produção das coisas que Ele criara. Tal tarefa – originariamente matemática – está na base da substituição – material – que advém da utilização da Câmara Obscura, baseada nos avanços dos entendimentos físico-ópticos:

Para o homem do Renascimento, a *perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação “objetivo”, “científico” e, portanto, absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelo homem. (...) Mais tarde, descobriu-se que era mais simples obter essa mesma perspectiva usando-se a câmara obscura e substituindo o ponto de mira de Dürer pelo orifício de entrada da luz (“corrigido” pela objetiva) (MACHADO, 2015, p. 75).

Indica-se, desta forma, que o advento da câmara obscura é que, de maneira mais efetiva, contribuiu para a ‘correta’ reprodução das imagens que representariam o mundo. Tal equipamento apresentou suas virtudes inclusive na reprodução das imagens de pessoas, particularmente seus retratos.

A história da arte nos dá provas suficientes de que a *câmara obscura* foi invocada em diversas circunstâncias para viabilizar “retratos” mecanicamente produzidos. [...] Jan Vermeer usou esse aparelho para construir suas telas *Vista de Delft* (1658) e *Menina com uma flauta* (1665), pois algumas anomalias da composição, impensáveis numa “reprodução” baseada apenas no olho nu do pintor, denunciam a intervenção de um mediador óptico (MACHADO, 2015, p. 36).

A automatização do procedimento da perspectiva foi sedimentada, de certa forma, pela utilização da câmara obscura. Nela, a planificação do objeto tridimensional posto à frente se dá pela formação da imagem no fundo da câmara através do único – pequeno – orifício feito em uma das faces do equipamento. A câmara obscura reforça, neste sentido, os movimentos de ‘fidelidade’ visual propostos pela perspectiva central.

Ocorre que os mesmos princípios embasam o funcionamento da câmara obscura e a perspectiva central e, portanto, as representações perspectivadas estão no cerne do movimento de proliferação da informação visual inaugurada pela popularização da fotografia (FRAGOSO, 2005, p. 27).

Importante salientar que a reprodução a partir da perspectiva monocular incrementa a compreensão, em relação à produção artística, das noções de ponto de vista e de um sujeito produtor. Para além do fato – aqui posto à prova – de que este movimento se ancora na dicotomia sujeito-objeto, tais entendimentos reforçam a existência de alguém que controla a obtenção (e o olhar propositivo). Promove a compreensão plausível da materialidade daquele

que, em virtude de inúmeras novidades postas, ocultava-se inclusive de sua existência, quiçá de sua importância. Neste sentido, tal concepção – reveladora de um produtor que escolhe o ponto de vista – enfatiza (pois conduz as linhas ao observador) o lugar de onde o sujeito olha. Mesmo que tardem as revelações sobre sua presença de forma explícita, “a noção de ‘ponto de vista’ a de ‘sujeito’, nascem em decorrência dos cânones do código perspectivo renascentista” (MACHADO, 2015, p. 22). Mais do que isto, estas noções combinadas (de ponto de vista e sujeito) salientam o papel daquele que opera na produção deste tipo de imagem: o fotógrafo.

A partir de tal reflexão, pode-se considerar a existência de dois espaços: o espaço do representado, posto na cena, projetado em perspectiva, cortado pela limitadora moldura, mas também oculto por determinados elementos postos à frente uns dos outros. Concomitantemente, estabelece-se o espaço do observador, que na obtenção considera a existência do espaço no qual se encontra (e faz parte) o fotógrafo, particularmente interessante quando pensada a partir da projeção do olhar que se volta sobre o promotor da captura do retrato. Mais do que isto, este espaço do observador presume um futuro assistente da imagem, que será substituído – redutivamente – do olho do fotógrafo. Tal construção exige habilidades que, convém salientar, auxiliam na compreensão espacial em incremento à tarefa da perspectiva.

Se o olho interpreta corretamente as projeções retinianas na imensa maioria dos casos, é porque acrescenta às importantes informações fornecidas pela perspectiva uma quantidade de outras informações independentes daquelas, que podem corroborá-las ou anulá-las. (...) Convém repetir que a perspectiva linear nada mais é do que um cômodo modelo geométrico, que apresenta com precisão suficiente, mas não absoluta, fenômenos ópticos reais (AUMONT, 1993, p. 42).

O pensamento protagonizado pela percepção de fenômenos ópticos reais, propositiva da materialidade, conduz então para o estudo genérico das imagens fotográficas e, particularmente, do olhar das pessoas posto nestas imagens. Neste movimento, o corpo possui papel imprescindível justamente por cristalizar a ampliação do espectro de uma visão que se projeta sobre algo, deslocando-o para certa identificação de um olho suportado pelo corpo, envolto e pertencente à circunstância. A percepção de um ‘olho’ que empresta aos mecanismos de reprodução imagéticos as suas lógicas não deve ser, jamais, descontextualizada, justamente pelo entendimento da amplitude física sob o qual ele se constitui. Considerar, aproximadamente, a existência do ambiente físico sob o qual o corpo se envolve é ampliar as possibilidades de análise que contemplam inúmeros aspectos comunicativos.

um pensamento como o das materialidades da comunicação aparece como extremamente útil para reflexão em torno das chamadas novas tecnologias da comunicação e informação. A interação entre corpo e máquina, entre sistemas de pensamentos humanos e sistemas binários, entre o real e o virtual, constitui um problema particularmente interessante para os instrumentos das teorias da materialidade (FELINTO, 2006, p. 50).

Este interesse ampliado pelas materialidades encontra refúgio, aqui, principalmente na relação entre corpos e máquina (ou máquinas), particularmente no caso dos autorretratos fotográficos, uma vez que a representação proposta por estes retratos se configura como um registro da materialidade das pessoas e dos lugares postos a vista na interação, particularmente interessante quando um ator assume os dois papéis (fotógrafo e fotografado). Ou seja: o corpo (ou o rosto) seria o primeiro sinal de que se trata da relação entre pessoas e, mesmo proposta dentro de um universo prioritariamente virtual e individualmente produzido, a corporificação encarrega-se de uma constituição de materialidade nesta relação que se amplia na ocasião do ato fotográfico.

Além disso, ganha magnitude na medida em que se aproxima da produção destes autorretratos representativos nas redes. Autorrepresentar-se tem proximidade com a compreensão de um sujeito não apenas observador das coisas, mas também observador de si. Este sentimento surge da emergência de um observador dito de segunda ordem:

O papel do observador, surgido no início da era moderna como elemento-chave do campo hermenêutico, era apenas encontrar a distância apropriada em relação aos objetos, mas o observador de segunda ordem, que haveria de dar forma à epistemologia do século XIX, era um observador condenado – mais do que privilegiado – a observar a si mesmo no ato da observação. A emergência desse nó autorreflexivo, sob a forma do observador de segunda ordem, teve duas consequências importantes. Em primeiro lugar, o observador de segunda ordem percebeu que cada elemento do conhecimento e cada representação que ele pudesse produzir dependeriam sempre, necessariamente, do ângulo específico de observação. Assim, começou a ver que existia uma infinidade de descrições para cada objeto potencial de referência – e essa proliferação, em última análise, destruía a crença na estabilidade dos objetos de referência. Ao mesmo tempo, o observador de segunda ordem redescobria o corpo humano, mais especificamente os sentidos humanos, como parte integral de qualquer observação do mundo (GUMBRECHT, 2010, p. 62).

Revela-se, assim, ainda mais substancial a presença da imagem fotográfica do rosto das pessoas em seus perfis, na medida em que pode ser entendida como uma ponte possível entre o material e o imaterial. A visualização da superfície do rosto nas telas (o nosso ou daqueles que observamos) nos autoriza e habilita a ‘entrar’ na profundidade deste mundo, sendo

simbolicamente nossa porta para ‘entrar e sair’ deste determinado mundo (o real ou o virtual). Portador da identidade, promotor de identificação, o rosto traz consigo a premissa da existência física que, acrescida do corpo e de tudo que os circunda (aparecendo ou não na imagem), evidencia a presença de alguém, em algum lugar.

Assim, a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela que me emudece e me lança em pleno mundo (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 20).

Tal aproximação se dá em função da percepção da presença de nossos corpos (da sua imagem), que convalida a ideia de que estamos lá – ao mesmo tempo em que tudo aquilo que se pode fazer ao usufruir/utilizar os processos de comunicação informáticos revela-se um tanto complexo. Se nossos corpos, materialmente, se lançam no mundo a partir da relação entre ele (nosso corpo) e as coisas, esta mesma proximidade pode ser projetada pela nossa ‘presença’ nas redes, referendada pela nossa imagem. Seria então por este motivo que, ao se apresentar como um universo minimamente tangível, poderíamos ir explorando tais espaços – como sempre foi de nosso costume material – a ponto destes nos serem exponencialmente naturalizados e, muito apropriadamente, úteis. Sob outros termos: nosso rosto e nosso corpo, nas telas, nos habilita e autoriza a conhecer sua profundidade, justamente porque estamos dentro dela, compomo-la e nos relacionamos com ela, somado a tudo que ela potencialmente nos convoca.

Mais particularmente, no que tange o rosto, considerado como aquilo que se apresenta normalmente nos perfis, estes seriam portadores e esconderiam a interioridade ou estabeleceriam-se apenas convites para conhecê-lo? Salienta-se que justamente pela simultaneidade das percepções é que a dicotomia corpo-espírito deve ser questionada, aninhando-se de certa forma na fenomenologia, uma vez que se trata de compreender que

A história do pensamento ocidental julgou ter conceituado com clareza o conhecimento quando estabeleceu a separação, considerada inevitável, entre a ideia e o fato, sujeito e objeto, espírito e corpo, olho e intelecto e, por fim, ciência e filosofia. Merleau-Ponty buscou evitar essas oposições, em que ou tudo é consciência ou tudo é matéria. Assim, o pensamento Merleau-Pontyano procura superar o dualismo entre o sentir e o entender, defendendo a interação entre ambos (CARMO, 2002, p. 31).

Sob certo aspecto, caracteriza-se a necessidade cada vez mais eminente de sermos autênticos (profundos?) e que, através de nossos corpos, representados muitas vezes pelo rosto, seriam nossa amostragem de subjetividade. Pensando desta forma, o corpo, envolvido,



atualmente, a cada dia mais com as ampliações protéticas<sup>25</sup> de seus limites, pode ser pensado como possível de constituir-se em uma nova prótese (verdadeira ou não) estabelecida pelos perfis nas redes sociais.

Agora as próteses aprofundam-se, interiorizam-se, infiltram-se no coração anônimo e micro molecular do corpo. Já não são facilmente perceptíveis, uma vez que eles se integram ao organismo, compõem as suas próprias células.(...) Agora os corpos, tanto dos homens como das máquinas, são cada vez mais fluidos, virtuais, pura comunicação (COUTO, 2012, p. 55).

Neste sentido, pode-se pensar que as imagens dos perfis (apresentados inicialmente pelos nossos rostos) atuariam como ‘próteses simbólicas’ dos seus próprios autores. Esta extensão atingida pela nossa prótese pode ser entendida como um novo modo de expandirmos nossa própria existência (inclusive temporalmente) e sermos maiores ou, apropriadamente, mais profundos.

Adicionalmente, ainda pode-se refletir (em colaboração ao entendimento da tridimensionalidade) acerca da noção da expressão ‘contato visual’. Uma vez que a percepção tátil permeia o sentido e a materialidade do contato (além do fato de a palavra ‘contato’ possuir, em sua constituição, a palavra ‘tato’) e, uma vez que o tato (mas também o contato) seria da ordem física da aproximação, a expressão ‘contato visual’ evidencia a combinação de sentidos que se efetiva na aproximação dos olhares, sejam eles fisicamente copresentes entre dois corpos ou mesmo um corpo que observa uma imagem. Mesmo que a visão seja de ordem física (indiciária), uma vez que os raios de luz tocam o objeto e posteriormente tocam o olhar do observador (no qual “a analogia da foto com seu referente é justificada com base na pura e simples realidade química do processo fotográfico: são ondas de luz refletidas pelo referente que vão impressionar a película e determinar a configuração final da imagem” (MACHADO, 2015, p. 42), esta copresença é apenas ilusória no caso da observação dos objetos fotográficos posteriores. Ou seja, ao olharmos a imagem de uma pessoa (mais aproximadamente o seu rosto), esta poderia promover um ‘contato visual’ com o observador mesmo que, neste caso, não houvesse o tato porque, fisicamente, não se tocam.

Este movimento que problematiza e amplifica as aproximações dos olhares encaminha para uma proposição teórica que colabora com as reflexões que se farão a seguir. Propositiva,

---

<sup>25</sup> As considerações sobre próteses ancoram-se na compreensão que considera a naturalização destas ampliações físicas frente às necessidades humanas. Historicamente, muitas próteses ampliaram os limites do corpo justamente para facilitar sua adaptação ao mundo. Aqui, as próteses são ampliações, também, que se mesclam à interioridade física dos seres humanos e, particularmente, promovem a construção simbólica dos que dela se utilizam.

tal conceituação problematiza a relação espacial proveniente deste contato visual entre quem observa e quem é observado. Esta ação (o encontro de olhares) catalisa, diferenciando um sentimento que uniria os dois espaços. Mais que isso, pode ser pensado como um promotor de sincronia, ilusória, do tempo.

### **3.1.3 Espacialidade figurativa e constitutiva**

Concentrando a atenção sobre a espacialidade, e aproximando-a do objeto de estudo (aqui consideradas como as autoimagens de rostos dispostos nos ecrãs dos computadores, lugar onde se considera o uso dos retratos e seus olhares), a constituição física da tela, assim como a maioria dos suportes que acondicionam as fotografias, possui bordos físicos limitadores, sejam eles fixos ou em movimento. Este limite, essencialmente restritivo, impõe-se sobre sua utilização. Muitos estudos, viu-se, centram-se na extrapolação dos limites destes bordos a partir dos aspectos de contiguidade física da sua bidimensionalidade (largura e altura); outras vezes ‘invadem’ o espaço constituído na imagem como instrumento de observação de um ponto de vista que suscita a análise que afunda-se neste quadro. Em algumas ocasiões, também recorrentemente, abordam-se os seus processos imaginativos (interpretativos) de entendimento dos receptores que miram os entendimentos socioculturais concebidos pelos observadores das imagens. Como acréscimo, e não invalidação, o que se desenvolve neste estudo trata da extrapolação, no sentido oposto, da análise em relação ao plano da tela. Normalmente esquecido pela recorrente presença das imagens projetivas que ocultam aquele que a constrói, tenta-se efetivar um movimento de sentido perpendicular ao primeiro (latitudinal), desperto substancialmente através da percepção da ambiguidade que constitui o olhar dos sujeitos, particularmente postos nas autofotografias dispostas nas redes sociais e outras estruturas comunicacionais que personalizam a sua utilização.

Frente a este desafio, compreende-se a imagem enquanto espaço representacional normalmente plano. Constantemente se busca, tecnicamente, superar tal imposição, seja nas telas de pintura como nas telas digitais, através de estratégias de substituição da efetiva profundidade, seja através do foco, da luz, ou mesmo da escala sob a qual os elementos, comparativamente, se dispõem. O que se apresenta, aqui, indica outro carácter da tridimensionalidade. O olhar inversamente direcionado ao observador, ao invés de ser uma projeção que se move para dentro da imagem, conduz novamente para fora da imagem, incorporando aquele que vê o tal olhar. Ao invés de ser apenas técnico e biológico, seria também de carácter cognitivo. Ao invés de uma simples projeção ótica, seria motor de uma subjetividade

integradora. O processo de percepção seria mais envolvente, uma vez que permeia o sentido – presumido e efetivado – das autoimagens utilizadas na mediação por computadores.

A partir deste solo, propõe-se considerar aqui a espacialidade a partir de dois novos conceitos: a espacialidade figurativa, entendida como simbólica e arbitrária, além de monocular; e a espacialidade constitutiva, entendida como contextual, complexa, binocular e multiperspectivada. Ambas naturalizadas, mas não sujeitas a movimentos incontestes.

Importa frisar que se inaugura este entendimento justamente a partir da compreensão deste espaço ‘(re)criado’ pela compreensão e envolvimento da contraperspectiva. Se em determinados momentos históricos promulgou-se que a imagem fosse explorada em sua profundidade advinda da limitação do plano, propõe-se que a profundidade ganhe aspectos mais complexos ao ‘envolver’ tudo o que está posto no momento da obtenção. Importante salientar que sempre existiu, mesmo na pintura, a constituição do espaço no qual se postava o fotógrafo (neste caso, o pintor) e o seu retratado. Contudo, os espaços considerados na análise limitam-se, na maioria dos casos, ao próprio produto fotográfico ou, quando muito, sua posterior visualização. O que aqui se modifica é que a espacialidade da obtenção passa a ser crucial, e não apenas acessória. Ao considerar a complexificação destes conceitos, a partir de tal ênfase deslocada, tentativamente apresenta-se a categorização de dois tipos de configurações dos espaços: a espacialidade figurativa e a constitutiva.

A espacialidade figurativa teria, a partir dos conceitos aqui propostos, seus moldes ancorados na perspectiva *artificialis*, nas razões de escala, luz e desfoque propostos pelas imagens técnicas, que seriam assimiladas pelos leitores das imagens. Estas regras, entendidas e exploradas anteriormente, promovem a exploração visual para dentro da planura das imagens (e no seu contra fluxo imaginário proposto pela contraperspectiva). A espacialidade figurativa é, sob certo aspecto, supressora (opressora?), uma vez que reduz não apenas tecnicamente as possibilidades estéticas e interpretativas do espaço, mas também porque personifica o olhar de um sujeito (frequentemente oculto) ancorado na confiável tarefa reprodutiva da perspectiva.

Já a espacialidade constitutiva estaria ligada essencialmente ao conceito epistemológico da fenomenologia, relacionado às materialidades, no qual aquilo que envolve o contexto de obtenção e, principalmente, a presença dos sujeitos (fotógrafo e fotografado) no espaço e circunstância de obtenção passam a ser objetos de reflexão. A extrapolação do espaço, na espacialidade constitutiva, ocorreria na medida (também) oposta à direção da objetiva da câmara, uma vez que comporta a presença e ação de quem está posto atrás da câmara (e envolto a ela, na mesma medida em que ela se envolve com o fotógrafo e o cenário), bem como de tudo o que circunscreve a obtenção.

Ao relacionar-se à episteme da fenomenologia, cujo envolvimento do contexto e, principalmente, a presença dos corpos dos sujeitos no espaço permeiam a circunstância de obtenção, a espacialidade constitutiva considera que as premissas da imagem salientada pela perspectiva (a de um sujeito vidente, mas oculto) são questionadas. Ora, se a espacialidade pode ser complexificada em relação às inúmeras possibilidades advindas da compreensão do espaço físico, o que se dirá do entendimento perceptivo da presença ativa de atores que, sob uma ótica cartesiana, ocultariam-se na imaterialidade do pensar.

Sobre a constituição do espaço, ainda se permite categorizar dois tipos de espacialidade propostas pelo direcionamento do olhar: o espaço perpendicular e o paralelo. O perpendicular se estabelece entre o sujeito retratado e o seu próprio espaço (contendo ou não outras pessoas na imagem), indicado pela presença do olhar indireto. Tal direcionamento estabelece a constituição da espacialidade no âmbito dos espaços internos ao quadro, efetivando a relação entre tudo aquilo que, posto no interior do quadro, permite-se explorar visualmente.

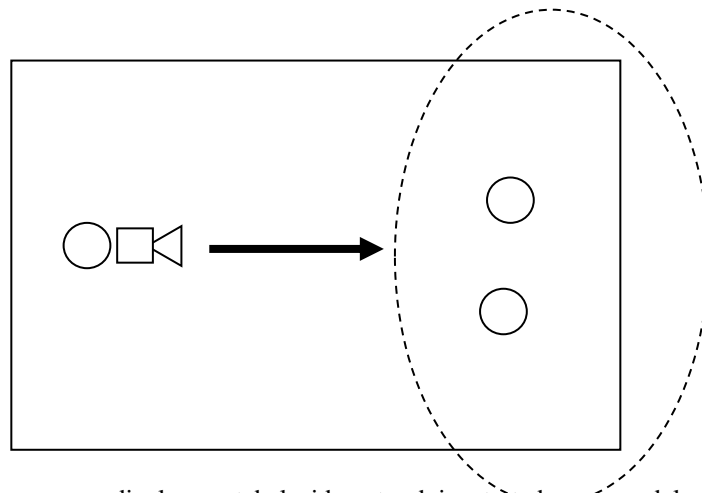


Figura 21 - Espaço perpendicular – estabelecido entre dois retratados ou um deles em relação ao ambiente. Propõe o ingresso do observador no espaço visualizado<sup>26</sup>.

Já o espaço paralelo é o que se estabelece sobre o eixo constituído entre o sujeito e a câmera, que, proposto pela ligação estabelecida entre olhares (do retratado e da lente do equipamento do fotógrafo), guia a sensação de espaço compartilhado entre estes dois atores do processo. Se o olhar promove a contraperspectiva (mesmo que brevemente) é em virtude da possibilidade de compartilhamento espacial com o seu observador. Tal compartilhamento seria ampliado pela proximidade do rosto no enquadramento, seja por exclusão do ambiente posto ao fundo, seja pela identificação deste olhar em direção a alguém, seja ele o fotógrafo ou mesmo o futuro observador.

<sup>26</sup> Fonte: O Autor, 2017.

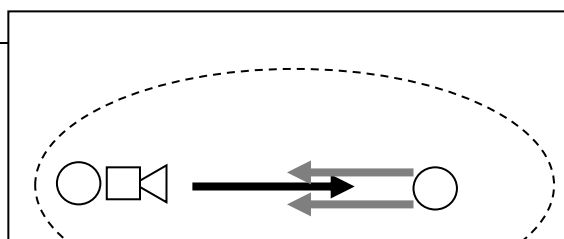


Figura 22 - Espaço paralelo – compartilha os espaços entre o retratado e o fotógrafo/observador<sup>27</sup>.

Considera-se que estes dois espaços se identificam àquela circunstância que apresenta as possibilidades materiais que envolvem a obtenção. Uma vez entendida como essencialmente ligada à dinâmica da captura fotográfica, a espacialidade constitutiva apresenta-se em toda a sua pluralidade, uma vez que deve ser entendida como contextual, complexa, binocular e multiperspectivada. Ambos os espaços (perpendicular e paralelo) estabelecem-se na condição da espacialidade constitutiva, no surgimento da percepção das possibilidades de representação multiperspectivada. Há, nestes espaços, uma infinidade de possibilidades representativas, inúmeras possibilidades de contemplar uma imagem: a representação através da espacialidade figurativa. Efetua-se, neste sentido, um movimento dinâmico que oscila entre as possibilidades dos espaços e a planura da imagem.

Operar nos dois ‘lados’ da imagem suscita, inicialmente, que se rememore a presença da tela/plano enquanto anteparo tanto das projeções da luz assim como da observação da imagem. Sob este aspecto, representa dizer que tal ponto de cruzamento entre o observado e o vivenciado, o planificado e o aprofundado, o visto e o envolto relaciona-se a um processo de triangulação que, como proposto por Lacan, ancora-se no conceito de quiasma, no qual

o mediador entre o sujeito e o ponto do olhar (luminoso) é o anteparo, a tela. A estrutura da tela faz do olhar um objeto elidido do campo da visão e confere a tudo que aí desempenhe a função de anteparo o caráter de *macha*, enquanto modalidade de presentificação do objeto olhar. (...) Lacan propõe a figura de dois triângulos em que, no primeiro, está a relação geométrica entre o sujeito que vê e os objetos enquanto dada pela perspectiva e, no segundo, a relação entre o sujeito visto e a luz que representa o olhar. Os objetos e o olhar estão de um lado e o sujeito do outro lado quando os dois triângulos são justapostos e entrelaçados formando um retângulo. E a relação dos dois triângulos é ilustrada pelo quiasma, que é o entrelaçamento do ver-se-visto de que fala Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (QUINET, 2004, p. 151).

---

<sup>27</sup> Fonte: O Autor, 2017.

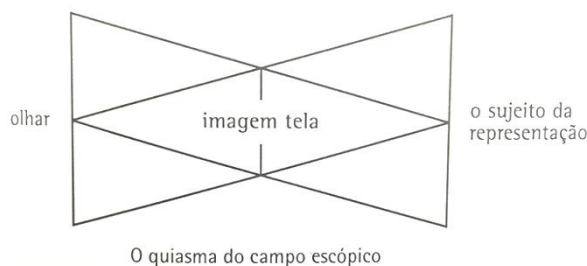
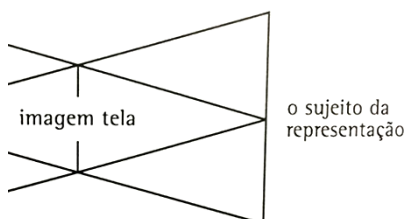


Figura 23 - O quiasma do campo escópico<sup>28</sup>

O mundo visual é um quiasma constituído pelo entrelaçamento do mundo de quem olha (sustentado pelo sujeito da representação) e do mundo de quem é olhado (causado pelo objeto olhar). É um quiasma constituído, por um lado, pelo plano geometral, dado pela conjunção do simbólico e do imaginário, e, por outro, pela luz que representa a presença do olhar (QUINET, 2004, p. 151).

O encontro que propõe o conceito de quiasma dá à tela a função central do processo e que, em vista disso, muitas vezes oblitera a complexidade espacial da ação, com suas circunstâncias e atores. A espacialidade figurativa e a constitutiva propõem, sob este aspecto, certa ampliação do entendimento espacial frente à esquematização do quiasma, justamente para que possa ser abarcada circunstancialmente por ambos os lados volumétricos da imagem/tela. A formação planificada expressa pela tela só pode implantar o contato da visão a partir das problemáticas que envolvem os dois pontos anteriores projetivos (o olhar e o sujeito da representação), ampliando assim seu envolvimento para além do aprisionamento da tela.

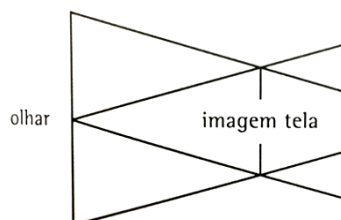
A espacialidade figurativa estaria representada no envolvimento entre a imagem tela e o sujeito da representação, uma vez que esta seria a projeção na tela daquelas circunstâncias (múltiplas) que envolvem e consolidam o registro fotográfico. Mesmo concretizada na planura da tela, constituindo-se figurativamente, sua projeção envolve uma série de escolhas e recortes que relacionam a espacialidade deste possível ambiente.



<sup>28</sup> QUINET, 2004, p. 151.

Sob este prisma, como se disse, produtivamente se trabalha na compreensão da imagem já feita, consumada. As possibilidades de aventura analítica se propõem como numerosas e válidas. Contudo, ao salientar que a projeção sobre a tela se dá a partir da complexidade do espaço circunstancial, tal tarefa amplia-se em suas possibilidades analíticas e multiplica exponencialmente as possibilidades de construção da projeção sobre a tela. Ou seja: a espacialidade figurativa é representada pela planura da tela, mas quando pensada no efetivo espaço que ela abarca tais reflexões ganham ainda mais fôlego.

Em contrapartida (mas não excludentemente) a espacialidade constitutiva estaria mais relacionada à relação entre olhar e imagem tela, esta sim normalmente desconsiderada pela imaterialidade que se sustenta pela projeção sobre a tela, que não evidencia o ponto de onde se vê. Se já não faz isto, que nível de exclusão se dá em relação a tudo que envolve aquele que vê, principalmente quando se trata da obtenção das imagens fotográficas. Considerar o quiasma apenas como uma planura que se mostra ao olhar desconsidera que esta relação (entre olhar e tela) se faz em um espaço constituído fisicamente, operado por pessoas, com mobilidades e intenções, em lugares físicos, sejam escolhidos ou aleatórios, que operam sobre a obtenção. A espacialidade constitutiva é a confirmação da complexidade do evento justamente porque deve ser percebida onde menos dá seus sinais: no espaço para trás da visão.



Toda esta problematização que envolve a espacialidade não escapa, como se verá, da produção da *selfie*, mas modifica-lhe por completo, uma vez que mesmo não havendo mais alguém instituído fisicamente como fotógrafo, o cenário disposto atrás de quem fotografa é o mesmo que é fotografado.

Sob outros termos, representa dizer que, permeando este movimento analítico, também se pode ponderar acerca das consequências temporais da construção da espacialidade figurativa considerando a espacialidade constitutiva. De forma ampliada (mesmo que aparentemente menos concreta), a ação de olhar para a câmera evocaria certa sincronia ilusória, uma vez que, hipoteticamente, estar no mesmo espaço exigiria que estivéssemos ao mesmo tempo (no mesmo espaço) em que esteve o retratado. Tal hipótese nos transportaria, de certa forma, para o tempo

do sujeito fotografado (ou vice-versa) presumidamente sincronizando a presença de ambos, o que talvez amplie a sensação combinada de espaço-tempo, suposta promotora de certo nível de copresença. A fotografia, sob este prisma, não poderia ser sempre considerada como passado. O retrato também não. Este, através do olhar, parece promover certa coexistência espacial, relacionado à certa sincronia temporal, frente a qual o tempo e o espaço são conduzidos à presença (ao presente). Potencialmente instigante é pensar, como se fará, na constituição de todos estes atos e atores suprimidos não só na mesma pessoa (o produtor da *selfie*), mas principalmente quando este autorrepresentado seja alguém que, normalmente, se posiciona como promotor do olhar: o fotógrafo.

### **3.1.4 O conflito de forças na espacialidade sob a contraperspectiva: distância, envolvimento e convite**

A partir do entendimento sobre a existência dos contextos, sua participação ativa na imagem, sobre sua planura e sua potencial projeção a partir da imagem sobre o observador, considera-se que estas circunstâncias envolvem um conjunto de forças que, à sua medida, se contrapõem. Considerando que haja projeção na imagem, mas também projeção a partir da imagem (sob esta ótica, entendida como incrementada pela percepção da contraperspectiva), estas projeções estabelecem uma espécie de concorrência a partir da proximidade ou afastamento do retrato, particularmente em relação à face do retratado. À medida que a câmera se aproxima do modelo fotografado, menor seria o cenário disposto no entorno do fotografado que estaria aparente na imagem, ao passo que aumentaria o contexto projetivo proveniente da imagem em direção ao observador. Algo como se, ao aproximar-se, o espaço ‘atrás da câmera’ se ampliasse a partir da força do olhar da contraperspectiva.

Tal dinâmica constitui a proeminência visual – ou ocultação – de determinados aspectos físicos dispostos no espaço constitutivo, registrados na superfície que contempla o espaço figurativo. Necessariamente redutiva, a representação escolhe, também, pelo distanciamento entre fotógrafo e retratado, quais elementos estarão no quadro. Contudo, na medida em que a contraperspectiva se estabelece, ela age incisivamente sobre as decisões de proximidade e distanciamento. Tal reflexão é melhor entendida se observada graficamente:



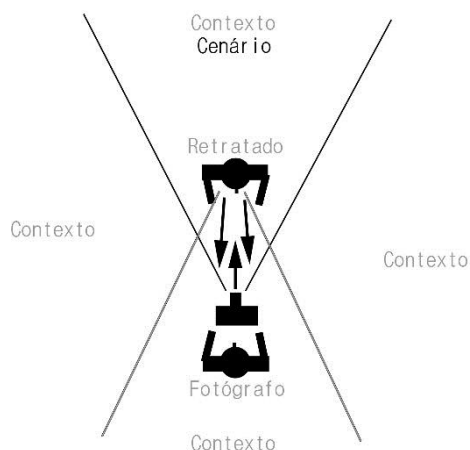


Figura 24 – Esquemática de forças de envolvimento e convite<sup>29</sup>

Entendendo esta representação com acréscimo de dinâmica e espacialmente mais complexa, pode-se inferir que o distanciamento é revelador de aspectos de perspectivação tanto interna ao quadro, quanto de cooptação do fotógrafo/observador.

Neste movimento, elucidativo torna-se o exemplo de um clássico do cinema que, oportunamente, utilizou-se do recurso da câmera subjetiva na narrativa. Na película “Janela Indiscreta”, de Alfred Hitchcock, o observador em muitos momentos vê as coisas que se passam no vizinho sem ser percebido, fato que incrementa a tensão do filme, pois passa-se constantemente espionando as ações que, presumidamente, seriam ligadas a um suposto crime. Tal visão privilegiada é deturpada quando, em determinado momento narrativo, aquele que era observado descobre, através da câmera subjetiva, o observador. Especialmente considerado, tal descoberta se faz ao direcionar o olhar para a câmera (o olhar do fotógrafo).

<sup>29</sup> Fonte: O Autor, 2016



Figura 25 - Janela indiscreta - 1954<sup>30</sup>

Tal força advém independentemente da expressão facial construída pelo ator, da surpresa da descoberta que, a partir de seu olhar convoca a coexistência do ator e do espectador (casualmente, mas providencialmente a este trabalho, o fotógrafo).

É importante considerar que nas cenas do filme em que o observador não é notado, os planos são construídos mais abertos. No momento, entretanto, em que ele é percebido (exato momento da imagem acima), opera-se certa aproximação através de um *zoom* no rosto daquele que o observador enxerga. Este *zoom*, independentemente de ter sido ficcionalizado pelo uso da teleobjetiva pelo fotógrafo do filme, de fato ocorre sobre determinada cena, quando notamos que estamos sendo olhados. Quase como se pudéssemos excluir o que circunda a imagem mais geral proveniente de nosso ângulo de visão para atentarmos para uma parte da imagem (no nosso caso, o olhar de quem nos observa). Enquanto nesta circunstância o movimento natural seria, aparentemente, de distanciamento (para que não se percebesse como um sujeito observado), esta ação fílmica promove a aproximação do observado e realça nossa condição de observador ‘observado’. O que se torna ainda mais indigesto pelo forte olhar que o ator nos dirige. Na ação de aproximação, percebe-se algo como uma restrição de atenção ao olhar, ocasionada pela exclusão dos outros elementos que estão às voltas do ator, que antes estavam dispostos ao nosso olhar, mas ‘desaparecem’ em virtude da atenção concentrada sob o ponto específico de posição do olhar.

Este *zoom* técnico pode ser comparado a um tipo de recorte seletivo psicológico que parece aproximar, na nossa ação orgânica de observar o espaço, determinado ponto da visão

---

<sup>30</sup> Disponível em: <http://degustandohitchcock.blogspot.com.br/2013/09/janela-indiscreta-e-lagostas-ao-molho.html>. Acesso em 15 jan. 2017

através de uma seleção e concentração. Tal concentração não se daria por recursos técnicos, mas sim pela capacidade de nossos olhos de concentrar a atenção, mesmo sem a ajuda dinâmica do nosso corpo, através da focalização seletiva, sobre aquilo que desejamos olhar com mais detalhamento. No olhar orgânico, a proximidade se dá pela focalização do ponto de interesse, respeitando os diferentes planos que se estabelecem a partir do ponto de vista.

Viu-se, em determinado momento, que as estratégias de focalização também colaboram com a percepção da espacialidade. Em algumas ocasiões, adicionalmente, um dos objetos da composição fotográfica pode estar disposto entre a câmera e o modelo. Normalmente, os elementos dos cenários estão dispostos no fundo da imagem do retratado, trazendo este para o primeiro plano. Isto se faz por determinados tipos de controle e concessão, cuja administração ocorre no momento da obtenção da fotografia, ou mesmo na escolha de qual disposição dos elementos não traria nada que ‘interferisse’ na perfeita visualização de quem está sendo retratado.

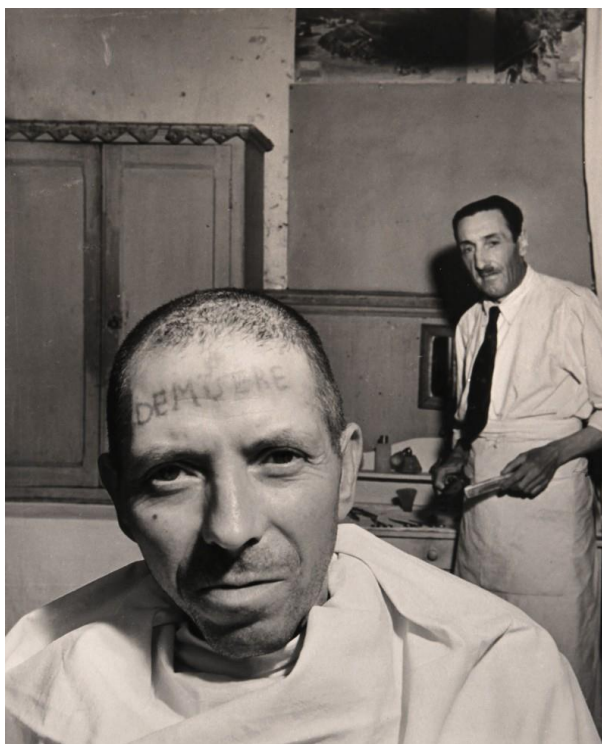


Figura 26 - Imagem fotográfica com focalização no primeiro e segundo planos. “Tattooed man” – 1950<sup>31</sup>

Contudo, em algumas ocasiões, imagens são intencionalmente produzidas com elementos interpostos entre a câmera e o retratado. Mais do que a presença do fundo, por vezes desfocado, algo que deveria estar oculto (atrás da câmera ou simplesmente fora do campo de

---

<sup>31</sup> DOISNEAU, Robert. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/jopratt/robert-doisneau-photographer>>. Acesso em 20 mar. 2017.

visão) está, propositadamente, posto à frente do retratado. Perante esta interposição, este objeto estaria no primeiro plano e, sob certo aspecto, com maior destaque visual.



Figura 27 - Exemplo de elemento interposto, focado<sup>32</sup>

Contudo, se este objeto está desfocado, naturalmente nossa visão se encaminharia para aquilo que se encontra focado, uma vez que o desfoque não é confortável para repousar a visão. Considerando certa atribuição de importância social das imagens fotográficas, deveríamos considerar que quem estaria focado deveria ser o retratado, mesmo sem garantia nenhuma de que isto ocorra. Ao passo que este retratado encontra-se focado, tenderíamos a olhar para ele. Contudo, visto através de algo, poderia estar escondido ou revelando nossa condição de espião (*voyeur*).

---

<sup>32</sup> Fotografia de Robert Doisneau. Disponível em <<http://www.streethunters.net/blog/2014/09/12/street-photo-week-robert-doisneau>>. Acesso em 15 fev. 2017.



Figura 28 – Exemplo de imagem com elemento interposto – desfocado (sem olhar) – Extraído do filme “Um Ato de Liberdade”<sup>33</sup>

No momento em que este olhar nos alcança (nos toca?), aquilo que nos dava alguma garantia de inexistência passa, amplificadamente, a nos fazer existir. Como no caso do cinema em que, normalmente, somos observadores imparciais (espões?) e, por alguma estratégia narrativa, passam os personagens a dirigir-se a nós. Este incômodo assusta e desconstrói um pouco a natureza do consumo, pensado que foi na obtenção.

Neste sentido, o olhar que atravessa algo posto entre nós e o retratado revela que indesejavelmente ele nos vê e, por isto, estamos descobertos em nossa condição de *voyeur*. Esta ampliação (ou incongruência) com a pretensão de ver ‘sem sermos vistos’ encontra acréscimo simbólico na comparação entre estar (ou não) olhando para a câmera.

---

<sup>33</sup> Disponível em: <<http://blog.hatsu.com.br/como-a-profundidade-de-campo-e-usada-no-cinema>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

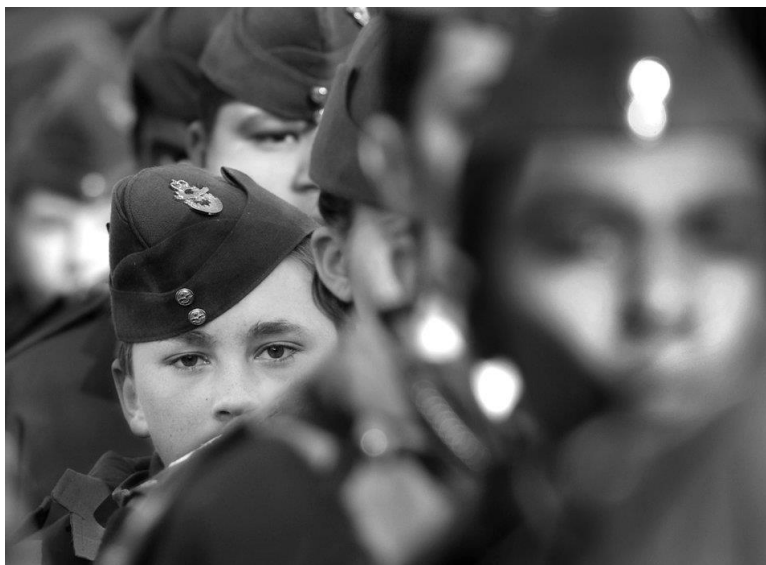


Figura 29 – Exemplo de olhar direto com elemento interposto entre o ator e o observador.<sup>34</sup>

O que se insiste aqui é a possibilidade que o olhar para a câmera age sobre a posição do fotógrafo, presumidamente afastando-o, promovendo impulso contrário à sua ação física. Se o movimento de observação atenta de algo é motor para aproximação física do fotógrafo (do observador), a contraperspectiva parece frear tal movimento, gerando uma espécie de reversão de dinâmica. Tal ideia é amplificada pela presença de elementos interpostos.

Mais do que isto, fotografar proximamente os rostos com um olhar direcionado contra si poderia suscitar intimidade e confiança, justamente por ser efetivada (quase concretizada) a existência de quem o observa. Esta efetivação de presença(s) se estabelece em conflito, mas à medida que isto caracteriza-se pela fixação da imagem (como o é em fotografia), esta proximidade suscita intimidade.

É sob esta dinâmica que as forças se estabelecem a partir da contraperspectiva. Um constante vai e vem de proximidade e distanciamento que encontra materialidade nas suas constituições físicas da presença do fotógrafo e do fotografado. A ação da contraperspectiva pode ser então aproximada, a partir de sua tentativa de concretização física dos aspectos circundantes a cena, do conceito de *Punctum* de Barthes, que mesmo que não se materialize enquanto vetor é, certamente, um avanço – mesmo que metafórico – da materialidade que envolve a contraperspectiva.

### **3.1.5 O conceito de *punctum* como vetor de presença e a proposta extática da autorrepresentação**

<sup>34</sup> Disponível em <https://fotographiko.com/tudo-sobre-profundidade-de-campo/> Acesso em 15fev. 17

A relação entre os conceitos até aqui trabalhados revela um esforço de ‘(re)dimensionar’ a fotografia em uma dinâmica que, muitas vezes, ficam esquecidas pela força de outras análises que se aprofundam e adentram, com suas virtudes e reflexões, nas imagens representativas do espaço. O esforço que aqui se faz sustenta-se em conceitos que, mais concretamente ou não, abordam tal dinâmica.

Codificada, a profundidade estaria, então, normalmente desenvolvida em relação à sua projeção para dentro da imagem, considerando as regras de perspectiva, além do aprendizado espacial que nos habilita, continuamente, a entender a reprodução plana de tais realidades. A proposta de um movimento inverso, reorientando o vetor inclusivo da projeção perspectiva da imagem, cuja ação cristalize uma espacialidade percebida de dentro para fora, ação que pode ampliar as possibilidades de análise sobre a tridimensionalidade da imagem. Esta ampliação do entendimento sobre a profundidade necessita incluir aquele que obtém e aquele que observa a imagem, não apenas pela sua possibilidade de adentrar a imagem posta a seus olhos, mas, acima de tudo, por sua capacidade de evocar a existência contígua anterior ao que está posto à vista. O espaço percebido como contíguo é o que enseja a ampliação material (seja na obtenção ou observação da imagem) da relação que se estabelece quando os olhares se cruzam e, mesmo que metaforicamente, se tocam.

Tal pensamento encontra reforço no fato de que muitas imagens, atualmente, seriam não dimensionais em profundidade (o plano por excelência), uma vez que a imagem fisicamente foi suprimida inclusive do volume do papel, uma vez que, como vimos, pode-se sobrepor inúmeras imagens na mesma tela. O esforço aqui despendido reside justamente em fazer emergir da imagem elementos ou sentidos da imagem que concretizem o ‘inflar’ metafórico dos espaços que se estabelecem em direção ao observador.

No esforço de evidenciar a concretude deste cenário, parte-se da proposição de Barthes que apresenta os conceitos de *studium* e *punctum*, sendo o segundo particularmente relevante. Em um segundo passo, considera-se a proposição observada em Gumbrecht sobre a produção de presença para, na sua aproximação, considerar estes dois movimentos reflexivos como indutores de um sentido (um sentimento?), que mesmo não se explicando definitivamente, promove certa ampliação da experiência visual pela troca de olhares: o sentido de êxtase, proposto por Jacques Aumont.

Barthes, mesmo colocando-se como um analista semiótico das imagens (explorador do interior das imagens e seus sentidos) promove, em algum momento de seu clássico texto da *Câmara Clara*, uma conceituação que lhe ajude a explicar aquilo que já não lhe cabiam em descrições. Sobre o *punctum* (este é o nome que ele dá a esta proposta), Barthes o apresenta em

seus estudos sobre análise da imagem aproximando-o da relação estabelecida com outro elemento que, dualmente, o complementa para seus intuítos de leitura da fotografia: o *studium*.

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 2015, p. 46).

O *studium* seria então a representação da forma de compreender uma imagem culturalmente, principalmente em relação aos elementos postos na cena. Seria como realizar a junção de todas as informações adquiridas ao longo da vida e colocá-las em prática ao buscar entender, de maneira mais ou menos precisa, o porquê de a imagem ter sido registrada de tal forma. Através do *studium* é possível supor as intenções do fotógrafo para com a imagem, compreendendo-a em seu interior a partir das disposições dos elementos e seus entendimentos culturais. Realizar uma análise bem sucedida de uma imagem, neste sentido, é um acordo necessário entre o criador e espectador, a fim de que ambas as partes constituam e compartilhem os seus ideais, para posteriormente conseguirem aproximá-los.

A partir do entendimento do *studium* é que, de uma forma mais metafórica em relação à espacialidade, pode-se elencar o segundo – principal aqui – elemento, que viria a problematizar exponencialmente o *studium*, sendo denominado como *punctum*.

O segundo elemento vem quebrar o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2015, p. 46).

Assim, pelo que se viu até aqui quanto à projeção dos olhares, da ampliação da espacialidade e do envolvimento proposto pela ampliação do espectro disponível a visão, o *punctum* estaria propondo a consolidação da premissa de uma tridimensionalidade cognitiva justamente por ‘sair’ da fotografia em direção ao seu observador. Se determinada parte da imagem ‘vem nos transpassar’ é em virtude de que isto só se aplica – mesmo que metaforicamente – de forma tridimensional. Imagens constitutivamente mais simples, para Barthes, contemplam o *studium* (todas as têm, segundo ele), mas poucas seriam as imagens que promovem este sentimento que, sob um primeiro olhar, se projeta fisicamente. A imagem, ao ganhar volume, pode, sob certo aspecto, nos envolver, nos cooptar, nos abraçar, inaugurando



espaços que suscitam certo tipo de extrapolação de sentido.

Ora, diante das milhares de fotos, inclusive daquelas que possuem um bom *studium*, não sinto qualquer campo cego: tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento. Quando se define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados, como borboletas. No entanto, a partir do momento em que há *punctum*, cria-se (adivinha-se) um campo cego: por causa de seu colar, a negra endomingada teve, para mim, toda uma vida exterior a seu retrato (BARTHES, 2015, p. 53).

O sentido proposto por Barthes quando afirma que “adivinha-se um campo cego” considera, sob certo aspecto, a projeção sobre aquilo que se oculta na imagem, principalmente atrás da câmera. Considera a existência presumida deste espaço que, preenchido pelo observador, mobiliza este assistente sob aspectos sutis e, por isso, quase indecifráveis. E o indecifrável parece efetivado na revisão das certezas propostas pela ciência, mesmo no que diz respeito ao olhar, conceito sob o qual a fenomenologia se funda.

Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é *nós* e o que é *ver*, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 16).

Entendendo que a certeza questionada do espaço está, de certa forma, presente no conceito de *Punctum*, de Barthes, esta transposição que nos ‘punge’ parece um tanto dúbia e inexplicável, ponto no qual reside sua fonte de curiosidade e potencialidade.

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para o “resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados (BARTHES, 2015, p. 53).

Importante, então, aproximar o conceito de *punctum* às reflexões que Gumbrecht propõe, iniciando pelo efeito de produção de presença, mesmo que este se configure como algo proposto como uma sensação, permeada por uma imaterialidade que não é tão virtuosa neste movimento explicativo. Para entender o conceito de produção de presença, o autor salienta que se deve

entender a palavra “presença”, nesse contexto, como uma referência espacial. O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, (...) Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades da comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39).

Este pensamento, que evidencia e promove a presença, sustenta-se em uma gênese epistemológica maior, que contrapõe os entendimentos do mundo a partir de conceitos historicamente segregados entre corpo e alma, entre físico e imaterial, entre a cultura do sentido e a cultura da presença.

Essa perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou “o sujeito” ocupam o lugar da autorreferência humana predominante numa cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina). Nesse caso, não se veem como excêntricos ao mundo, mas como parte do mundo (de fato, estão no-mundo, em sentido espacial e físico) (GUMBRECHT, 2010, p. 106).

Justamente por fazerem parte do mundo é que sua percepção de existência (presentificação) produz algo que parece inexplicável: esta sensação não se dá na interpretação baseada apenas no sentido, se dá no corpo, na própria presença que ativa o organismo liberando endorfinas, arrepiando a pele e produzindo lágrimas. O corpo está ali, presente e ativo, apropriando-se do mundo com todos os sentidos, mesmo que, no caso das visualidades, materialmente particulares às imagens fotográficas, pareça que apenas os olhos são convocados a operacionalizar a captura da imagem, que promoveria determinados sentidos. Ao invocar o desejo de presença como intimamente envolvido com o mundo dos sentidos, Gumbrecht clama por “uma reação a um mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico que, pelo menos às vezes, queremos ultrapassar.” (GUMBRECHT, 2010, p. 140). Este desejo está relacionado muito fortemente ao espaço, em oposição ao tempo, relacionado à cultura de sentido:

Se o corpo é a autorreferência predominante numa cultura de presença, então, *sexto*, o espaço – ou seja, a dimensão que se constitui ao redor dos corpos –

deve ser a dimensão primordial em que se negociem a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo. Em contrapartida, o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois parece existir uma associação inevitável entre a consciência e a temporalidade (GUMBRECHT, 2010, p. 109).

Pondera-se que o entendimento aqui proposto desloca-se a partir do movimento do *punctum*, que metaforicamente atua de dentro para fora da imagem, invadindo a circunstância de quem está atrás da câmera. Considerando que a compreensão da produção de presença salienta espacialmente a personificação de um observador físico (o observador de segunda ordem, no entendimento de Gumbrecht), e estando este observador envolvido no processo de construção simbólica, se sustenta que o estágio ‘extático’ de Jacques Aumont tem certa congruência com esta proposição. Sob outros termos, a proposição do conceito de êxtase aproxima-se de um conceito físico explicativo, próximo do *punctum* e da produção de presença, uma vez que se configura como:

Esse segundo estágio é dito “extático” porque representa uma explosão, uma colocação “fora de si” (ek-stasis) da obra; naturalmente, o interesse teórico é o de logo poder comparar essa estrutura com um processo psíquico similar supostamente induzido no espectador: a obra extática gera o êxtase (a saída fora de si) do espectador e o coloca emocionalmente em um estágio “segundo” (AUMONT, 1993, p. 95).

Entendendo que esta saída de si, pelo êxtase, surge a partir da experiência visual, relacionando corpo e sentido e, acima de tudo, não se perpetua, a imagem extática pode ser entendida como uma imagem que promove a presença do seu observador combinando as espacialidades. Estas sensações, acredita-se, estariam vinculadas mais presentemente nas imagens que apresentam, na sua composição, olhares que se projetam para quem os observa. O contato visual, a contraperspectiva, o compartilhamento entre os espaços representativo e vivencial, entre os espaços constitutivo e figurativo, as relações entre *punctum* e produção de presença: todos estes sinais conduzem para a êxtase, que se estabelece como sentido mas pertence à implícita materialização espacial dos envolvidos.

Correlacionalmente, pode-se considerar que a questão de proximidade entre câmera (o fotógrafo) e o fotografado, entre suporte e observador de um olhar que se dirige, com ênfase, à câmera, parece catalisar, de certa forma, este êxtase. Ao aproximar-se, materializam-se as presenças, conjugam-se os espaços. Mas tal efeito não se perpetua, sendo considerado como fugaz. E passam, sob uma primeira impressão, rapidamente. Neste sentido, mesmo fugaz como

a própria captação veloz da luz pela fotografia, a força de dentro para fora da imagem é que parece promover tal enlace mágico:

A fotografia pela sua natureza de imagem, pertence ao “mundo da magia”, em oposição ao “mundo da consciência histórica” eminentemente racional, nascido com o advento da escrita linear há cerca de 4 mil anos (FLUSSER, 2011, p. 16).

A dificuldade de permanência do êxtase, mesmo como efeito mágico – e efêmero – de intersecção do espaço-tempo reside justamente na constância fugidia do tempo. Barthes, revisitando o entendimento, para ele, do *punctum*, relaciona sua força justamente à presença do tempo:

Eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que é não é de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso-foi*”), de sua representação pura (BARTHES, 2015, p. 80).

Esta nova apropriação que Barthes promove em relação ao *punctum* talvez encontre amparo na existência deste êxtase, proposto por Aumont. Esta coisa de inexplicável sincronia entre espaço-tempo, mesmo fugidia, é significativamente apropriada para aproximar as dicotomias. Uma salutar sincronia entre corpo e alma. No mesmo instante; no mesmo lugar.

Frente a todos estes aspectos propositivos, considerando a aproximação destes conceitos, considera-se importante a concentração do entendimento sobre as imagens fotográficas de pessoas (e seus rostos) como possibilidades de construção de níveis ampliados de materialidade, mas que necessariamente propõem a extrapolação do quadro, vetorizando na direção de quem observa. Tais imagens, quando construídas com o olhar direto para a câmera, estabelecem aí (fisicamente e temporalmente) sua ligação, seu sincronismo fugidio – um êxtase. E tais estratégias podem ser analisadas na sua relação com sua utilização, atualmente muito relacionadas à sua presença nas telas.

Mais ainda salientam-se as problemáticas quando tal operação se faz de si e para si. O caso dos autorretratos infla as discussões sobre a ação do olhar direto a câmera, não apenas propondo um *punctum* (extático) autodeterminado (que promove a escolha desta ou de outra imagem representativa de si), mas também pela sobreposição de papéis de fotógrafo e fotografado, peculiar no caso dos autorretratos daqueles que, normalmente, ocultam-se atrás

das câmeras. Mais peculiar ainda no caso das *selfies*, quando propõem a imediatez da imagem com seu reflexo, como espelho e olhar externo estabelecendo-se como concorrentes. Sob outros termos, pensar na contraperspectiva e seus cruzamentos teóricos encontra solo fértil não apenas nos retratos, mas particularmente no caso dos autorretratos, peculiarmente nas *selfies*, reveladores da presença do autor que, neste sentido, passa a existir na imagem por vontade própria. Ademais, muito do que se percebe sobre a utilização dos perfis das redes tecnológicas enfatiza a individualização dos atores e incentiva a autorrepresentação, confunde-lhes o olhar como se desafia a sua sobreposição. Tal tipo de imagem é proposta como algo que lhes identifique: os autorretratos.

## 4 O AUTORRETRATO

Na medida em que se considera que as análises sobre a obtenção fotográfica se ampliam consideravelmente quando se convoca a sua relação com a espacialidade, problematizações emergem acerca dos atores, assim como em relação às circunstâncias espaciais das quais fazem parte. A prática do retrato já opera substancialmente sobre estas relações espaciais que se estabelecem em suas obtenções, mas, de forma mais precisa, quando os atores são fundidos em apenas um operador que se configura também como retratado (caso do autorretrato), tal problemática se torna ainda mais interessante.

A produção dos autorretratos envolve, sobretudo nos tempos atuais, circunstâncias tecnológicas e materiais, seja para as respectivas produções, seja pela contemporânea multiplicação das possibilidades de visualização. Se antes, sob certo aspecto, os autorretratos eram produzidos para os próprios autores, atualmente indicam ainda a sua função para si, mas, muito, pensado na possibilidade de se representar para os outros.

Contudo, pensar na produção dos autorretratos sugere que se faça tal abordagem para além da simples condição tecnológica ou mesmo psicossocial. O que se pretende aqui é mostrar, conduzindo para a atual prática das *selfies*, quais motivações e concretudes envolvem o ato produtivo de se autorrepresentar.

### 4.1 A NOÇÃO DE AUTORIA E DE CIRCUNSTÂNCIA

As reflexões sobre o surgimento da percepção de autoria estão essencialmente ligadas à presença física que envolve a circunstância. Mesmo na pintura, o lugar a partir do qual pretendia-se retratar reforçava, por imposição da imparcialidade de um observador que poderia ser substituído posteriormente pelo observador, insistia na necessidade de ocultar aquele que olha (e produz) a imagem. Sob outros termos, ocultar o produtor da imagem (pintor ou fotógrafo) colabora com a tarefa da sutura, uma vez que possibilita que o observador tome o lugar daquele que observava a cena para reproduzi-la.

De certa forma, as certezas provenientes da indicialidade da imagem fotográfica colaboraram para o ocultamento físico (que se fará projetivo) daquele que obtinha as imagens. Se às imagens fotográficas cabia a reprodução fiel das coisas (comparativamente, grosso modo, à maneira como vemos) este olhar poderia ser substituído por todos os olhares que observassem tal representação.

(...) o impacto documental da imagem fotográfica debilitou os códigos de verossimilhança da pintura(...). Sobretudo, a fotografia irá produzir um efeito de real de outra ordem e categoria. Afinal, toda a imagem fotográfica possui o índice de que tal paisagem, objeto ou pessoa efetivamente esteve, durante um tempo pretérito, imobilizado diante da câmera (JAGUARIBE, 2007, p. 30).

Considerando o aspecto de índice promulgado acima, os retratos feitos através da pintura trariam ainda mais valor para aquele que pintava, por delegar a ele a capacidade de reproduzir, artesanalmente, o que lhe propunham. Contudo, diminui-se a importância processual de quem fotografava determinada cena ou sujeito, uma vez que a operação ficaria ainda mais em segundo plano, seja ocultado pelos processos automáticos da câmera, assim como a presença física da mesma à frente do fotógrafo. Os autores, sob esta lógica, distanciam-se entre suas práticas, promovendo simbolicamente a tarefa (e a pessoa) do pintor e, paralelamente, obliterando aqueles que, inicialmente, procediam com as práticas fotográficas.

Tendo em vista que a produção da pintura propõe determinados métodos para construção do retrato, também ela inaugura – a partir da compreensão da autoria, proveniente do assujeitamento do pintor – os procedimentos de construção e produção do autorretrato.

Pintar retratos significa pintar a vida interior do retratado jogando com a luz e com as sombras na superfície. (...) Contudo, todos os especialistas também pintaram sempre autorretratos, um fator que os une para lá de todas as divisões de trabalho e áreas de especialidade. Todos eles se pintaram a si próprios frequentemente nos seus estúdios, porque aí podiam combinar ações alegóricas, um ambiente familiar, um cenário significativo e aspectos dissimulados. Também se retrataram sempre em frente de um espelho. O espelho é a autoridade visualmente indispensável sobre a verdade de todos os movimentos e transformações (REBEL, 2005, p. 20).

Assim sendo, outro ponto pertinente sobre a construção do retrato na pintura no que tange a produção do autorretrato, relaciona-se à compreensão de que o autor, presente necessariamente na obtenção da imagem, também deve ser materializado enquanto peça fundamental da criação. A autoria permite então a quem ‘via e construía a imagem’ invadir a moldura de sua própria visão, promovendo reveladora inversão espacial que mostra aquilo que, em outros tipos de representação (por exemplo, os retratos de outras pessoas), estaria ‘atrás’ da superfície do quadro. Neste movimento, muitas vezes, esconderia o que estivesse ‘à frente’. Ou seja, a aparição do autor diante de si mesmo, à frente de sua própria visão, protagoniza uma amplificação do espaço circunstancial no qual a imagem está sendo criada.

Sob este prisma, o autorretrato constitui-se como revelador, desde a pintura, da emersão dos cenários que, até então, escondiam-se nos refúgios dos bastidores. Tudo aquilo que sempre se ocultou pelo recorte do quadro (inclusive o próprio autor) poderia passar a integrar a composição visual. Tal deslocamento implica que os espaços e contextos precisam aparecer, ao ampliar-se, para que o pintor também seja objeto de impressão na tela.

Representativo desta ampliação do espaço que contempla o cenário contextual é o quadro “Las Meninas”, de Velázquez.



Figura 30 – “Las Meninas” – Velázquez – 1656<sup>35</sup>

Esta obra de Velázquez aponta para a complexidade espacial que circunscreve a produção da imagem na pintura, para além do fato essencialmente intrigante de que o pintor traga a si próprio à presença, amplificando a problematização em relação à materialidade da produção pictural. Esta percepção evidencia o esforço para apresentar, no quadro, aquilo (e aqueles) que está (ou estaria) além da fronteira do campo visual que a representação pretendia contemplar. Tal deslocamento reforça o fato de que, a partir desta presença ampliada, evidencia-se a existência física de um olhar (ponto de vista) de alguém que estaria, em princípio, oculto à cena representada. Velázquez, mesmo que tome posse do olhar de alguém que permanece oculto à cena (minimamente revelado pelo reflexo no espelho ao fundo da sala), o faz pela necessidade de se por à vista, de existir nesta espacialidade a partir do olhar dos outros. A existência física promovida pela posse de um olhar que não é seu, como alguém que o observa de outro ponto de vista. A dinâmica aqui representada em muito se assemelha aos autorretratos.

---

<sup>35</sup> Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las\\_Meninas\\_\(1656\),\\_by\\_Velazquez.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_(1656),_by_Velazquez.jpg)>. Acesso em 26 jan. 2016.



Partindo da construção pictural, anterior cronologicamente à fotografia, identifica-se que a literatura sobre o autorretrato na pintura demarca a obra de Jan Van Eyck, em 1433, como "provavelmente o primeiro autorretrato autônomo pintado na arte europeia" (REBEL, 2005, p. 9). Essa representação inaugural de Van Eyck já carrega consigo elementos que permitem avançar as reflexões relativas tanto ao espaço (presumido) de sua criação quanto à projeção do olhar.



Figura 31 – “Homem com Turbante Vermelho”. 1433. Autorretrato de Jan Van Eyck<sup>36</sup>

No autorretrato de Jan Van Eyck, o pintor mostra-se apenas com seu rosto voltado diretamente para o seu observador. Pertinente pensar que tal procedimento, além de inferir que estaria lhe vendo através do uso de um espelho, promove a necessidade – quase uma obrigação – de olhar-se frontalmente. Tal isolamento incrementa uma espacialidade projetada ao contrário de sua visualização costumeira, que deveria representar o espaço a partir do qual está o próprio pintor para constituir o espaço reverso, onde o autor se posiciona e centraliza seu rosto (e seu turbante). Quando propõe tal enquadramento, desconsidera os elementos do cenário, colocando-os na escuridão. Este ocultamento do cenário evoca a prioridade estabelecida pela presença material do rosto no ponto onde se encontra a luz. Considera-se que há – sempre – coisas postas ao fundo dos retratados, mas também percebe-se que estas podem, através de diversos subterfúgios (desfoque, sobreposição, ausência de luz, etc.), ser ocultadas. A evidência da luz controlada torna-se tão importante quanto outro fator material envolvido na obtenção deste (e de muitos outros) autorretrato: o espelho.

<sup>36</sup> Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Jan\\_van\\_Eyck#/media/File:Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_in\\_a\\_Turban\\_\(Jan\\_van\\_Eyck\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Jan_van_Eyck#/media/File:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_(Jan_van_Eyck).jpg)>. Acesso em 26 mar. 2016.

O papel do espelho no autorretrato revela-se fundamental técnica e simbolicamente, uma vez que, na construção técnica de sua autorrepresentação, o pintor utiliza-se muitas vezes do espelho justamente para ‘se ver’ durante o processo. Ao ‘se ver’ ele olha para a ‘câmera’ (ele mesmo), cuja tarefa de reproduzir lhe é exigida. Pode-se entender, deste ato, algo semelhante à *selfie*, nos dias atuais. Neste sentido, a partir da percepção do envolvimento material – e simbólico – do espelho na construção do autorretrato na pintura, considera-se que este movimento de incrustação do autor no próprio quadro foi potencializado no retrato fotográfico, considerando que, agora, mais um elemento interpõe-se entre o realizador da imagem e sua própria imagem: o equipamento fotográfico.

A materialidade proposta pela presença do equipamento fotográfico colaborou, historicamente, para a interpretação que se tem da prática fotográfica. Para além dos avanços tecnológicos que conduziram sua evolução enquanto resultado das imagens obtidas, a presença física sempre se permeou ao envolvimento entre fotógrafo e retratados. Suas dimensões, seus aparatos, seus apoios, sua ergonomia e seu próprio volume; todos estes fatores físicos estão envolvidos nesta relação que se estabelece nas dinâmicas fotográficas. Considerando sua importância material é que se percebe ainda mais o esforço dos fotógrafos em, não se contentando com o ocultamento que as dimensões do aparelho lhe impõem, fazer-se presente, também, à frente dela. Seus desejos de concretude exigiam que o equipamento lhe fosse anterior à relação fotógrafo-retratado. Solicitava ao equipamento que, não podendo ocultar-se na relação física dos dois espaços, que ele fosse então posto atrás, inclusive, do fotógrafo, conferindo-lhe a materialidade que seu ocultamento naturalmente propunha.

A proposição mais recorrente nas compreensões sobre a fotografia diz que o autorretrato, proveniente da identificação da figura do autor (e sua personificação como sujeito presente e valoroso), compreende aquelas imagens que aproximam e mesclam, unificando os papéis do fotógrafo e do fotografado. Esta simultaneidade revela-se em inúmeros esforços para fazer aparecer, perante a obtenção fotográfica, aquele que a obteve. Estes processos compreendem ações físicas materiais que extrapolam a configuração básica do ato fotográfico, cuja ação propõe que alguém dirige sua visão para algo que está a sua frente (selecionado pelo recorte do quadro), interposto por determinado equipamento, e que o faria, em razão desta interposição, sem interferir fisicamente sobre este cenário. No autorretrato fotográfico, espelhos, reflexos, sombras, cabos disparadores, temporizadores postos nos equipamentos, são possibilidades de surgimento (em maior ou menor escala) dos fotógrafos incorporando-se ao papel dos fotografados.

A representação visual oriunda deste ato muitas vezes encerrava-se apenas na visualização do próprio autor por ele mesmo. Sob determinadas circunstâncias, poderia ser destinado à representação do autor perante um círculo restrito de abrangência, uma vez que o interesse de visualizar a si mesmo seria atingido na mesma medida em que a imagem de si próprio despertasse algum interesse, mesmo que restrito aos sujeitos próximos ao retratado, mas ainda não proposto à visualização em (larga) escala pública.

Contudo, com o surgimento da possibilidade de, além de representar a si perante seus próximos, fazer desta representação algo difundido e disseminado (e, de certa forma, mais cuidadosamente encenado), o autorretrato amplifica sua gênese para algo que se faz não prioritariamente para si (como antes), mas também para muitos outros que são, essencialmente, projetados pelo próprio retratado, uma vez que estará disponível a todo tipo de pessoas, mesmo as que não conhecemos.

Mais do que isto, estes perfis (imagens que representam aqueles que se mostram) podem ser construídos através de imagens escolhidas, pelos mais diversos motivos, a partir da seleção do rosto (ou corpo) recortado de outras imagens, nas quais o sujeito estava presente, para tornarem-se a representação deste sujeito no universo digital<sup>37</sup>. Sejam as fotos escolhidas aquelas feitas por si próprio (veremos a seguir, no caso da *selfie*), sejam elas feitas por outros (a partir da qual recorta-se um rosto que, a seu juízo, lhe represente) há sempre, nesta escolha, um esforço para se re(a)presentar. Neste movimento, pode-se entender que, aqui, todas as imagens de perfis podem ser consideradas como autorretratos, uma vez que o *corpus* do trabalho compreende as representações dos sujeitos por seus perfis, e que estas são escolhas feitas por si próprio, tenham elas sido obtidas pela sobreposição dos papéis de fotógrafo e fotografado (caso da *selfie*), ou tenham elas sido obtidas a partir do recorte de outras imagens, sobre as quais o sujeito seleciona, dali, sua imagem.

#### 4.1.1 O valor de culto

E o que pode ser percebido como um movimento da pintura em resistência à exponencial prática fotográfica reside na existência do pretense valor de culto, promovido, segundo Benjamim, justamente pela face humana.

---

<sup>37</sup> Considera-se, neste estudo, que o universo dito ‘digital’ não é descolado ou divergente do universo ‘real’, mas entendidos como contíguos e copresentes. Contudo, a representação deste sujeito neste universo é escolhida, uma vez que não há tanto controle na construção do perfil do sujeito no mundo ‘real’.

Com a fotografia, o valor de exposição começa a premir para trás o valor de culto em todas as frentes. Este, porém, não recua sem resistência. Ocupa uma última trincheira que é a face humana. Não é nada casual que o retrato era central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes amados, distantes ou falecidos, o valor de culto da imagem encontrou seu último refúgio. Na expressão fugaz de um rosto humano, a aura acena das primeiras fotografias pela última vez. E é isso que perfaz sua beleza melancólica e incomparável (BENJAMIN, 1985, p. 45).

A problemática apontada por Benjamin em relação ao valor de exposição e o valor de culto suscita o inflar da reflexão sobre o surgimento do autorretrato, em uma aproximação ao uso que se faz da imagem de si na contemporaneidade.

Pode-se considerar que o valor de culto, antes estabelecido pela raridade, atualmente advém justamente do valor de exposição. Não existiria apenas um retrato a cultuar. Existiria, sim, uma diversidade de aparições que, somadas, configurariam o retrato atual. Sob esta ótica, pode-se pensar que o valor de exposição seria o próprio valor de culto, entendendo que o homem já não poderia mais ser retratado em apenas uma imagem, mas sim em uma continuidade\multiplicidade de retratos, distribuídos ao longo da vida.

Considerando historicamente este conflito entre valor de culto e de exposição, com a expressiva valoração do culto – somada à consolidação da existência do autor – é que se constrói o cenário para o surgimento e desenvolvimento da cristalização física do produtor imagético nas próprias imagens: o autorretrato. Se o valor de culto era presente nas práticas dos retratados, seria de bom tom que a própria permanência daquele que recorrentemente as produz também fosse atingida.

#### 4.2 A *SELFIE*: CONCEITO E SURGIMENTO

Considerando a existência da prática do autorretrato desde algum tempo, revela-se pertinente ponderar quais as aproximações e resquícios da prática de autorretratos se aproximam (e por vezes confundem) da contemporânea e recorrente prática da *selfie*. A terminologia *selfie* compreende, a princípio, as imagens que são feitas a partir de uma câmera posicionada em direção ao próprio fotógrafo, sendo manipulada pelo próprio. Tal ação, historicamente, tem relação direta com os artefatos tecnológicos que permeiam (e possibilitam) tais tomadas e seus diferentes níveis de controle. Câmeras mais antigas e, fisicamente, mais robustas, tornavam a tarefa de se autorretratar uma tarefa que, muitas vezes, ficavam fora do controle daquele que obtinha tais imagens, uma vez que os papéis de fotógrafo e fotografado se

sobrepujam. Notadamente, o caminho que conduziu à diminuição dos aparelhos de captação aliou-se à facilidade dos controles de obtenção e a sua imediata verificação.

Tal mudança, que envolve aspectos físicos circunstanciais, vem, simultaneamente, considerar determinadas evoluções tecnológicas que diferenciam os produtos e, acima de tudo, responder aos anseios de quem usufrui de tais contribuições. Sob outros termos: todo o esforço de progressão das peculiaridades das obtenções fotográficas se fez em consonância com as expectativas de seus usufruidores.

O surgimento da prática da *selfie*, portanto, é muito anterior à sua atual nomenclatura. De certo modo, a *selfie* pode ser considerada como “o descendente genealógico do autorretrato na pintura e autoretrato fotográfico, revelando assim não uma nova prática cultural, mas uma remediação técnica de uma tradição de longa data” (BOLLMER, G. GUINNESS, K., 2017, p. 10).

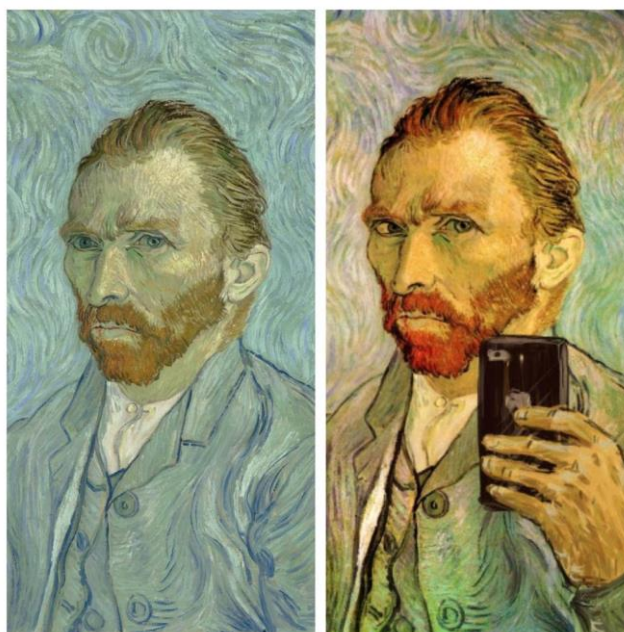


Figura 32 - Reprodução da obra “Autorretrato” (1889) do pintor holandês Vincent Van Gogh, e uma paródia de como seria o seu autorretrato (ou sua *selfie*) atualmente.<sup>38</sup>

A maneira como a *selfie* é exponencialmente e popularmente feita hoje, ou seja, contemplando o uso dos *smartphones*, surgiu com o advento dos primeiros celulares com câmera, que entraram no mercado do Japão em 2000 (GUNTHER, 2015, p. 17), sendo que a criação do termo ocorreria dois anos depois. Segundo o Dicionário Oxford, o primeiro registro de uso deste termo que se tem notícia é de setembro 2002, em um fórum australiano na Internet,

<sup>38</sup> Disponível em: <<https://www.theodysseyonline.com/evolution-of-the-selfie>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

oportunidade na qual um jovem compartilhou uma foto de seu rosto e usou a palavra *selfie* na legenda. Tal definição sustenta que a palavra se formou a partir da junção das palavras “self” + “ie”, e que sua descrição a considera como “uma fotografia que alguém tirou de si mesmo, tipicamente feita com um smartphone (celular) ou *webcam* e compartilhada via rede social”.

Eleita em 2013 pelo Oxford como a palavra do ano, o termo *selfie* passou a se tornar cada vez mais popular justamente pelo seu uso na Internet, mais especificamente nas redes sociais.

Questionados a explicar por que a produção e circulação dos autorretratos digitais, espalhados principalmente através de meios de comunicação social, têm crescido de forma tão popular, os economistas e tecnólogos tendem a apontar para a saturação global de telefones com câmera (especialmente, mas não exclusivamente o smartphone); a adoção da câmera frontal do telefone e o marketing agressivo; e para a crescente popularidade de plataformas de compartilhamento de fotos on-line como Facebook, Instagram, SnapChat, Tumblr, WeChat e Tinder. Certamente, os números corroboram essa explicação (SENFT, T. M.; BAYM, N., 2015, p. 1).

Convém salientar, desde já, que a prática da *selfie*, inclusive pela sua jovialidade de usos, não se configura como algo desvinculado da prática, maior, do autorretrato. O surgimento da prática do autorretrato, termo abrangente às ações de registrar-se em frente à própria câmera, é consideravelmente anterior à sua atual nomenclatura de *selfie*. Tal terminologia compreende as imagens que são feitas a partir de uma câmera posicionada em direção ao próprio fotógrafo, operada por ele mesmo.

A ação de fotografar a si mesmo está presente desde a invenção da fotografia. Mesmo com as condições pouco favoráveis das primeiras técnicas fotográficas, assim que foi possível fixar em uma superfície a imagem, os fotógrafos trataram de colocar-se diante da câmera para verem a si mesmos no suporte fotográfico. Diversos artistas fizeram do autorretrato fotográfico o principal (quando não o único) componente das suas obras. Andy Warhol, Cindy Sherman, Nan Goldin, Jo Spence, Francesca Woodman, Robert Mapplethorpe e vários outros que podem ser citados como expoentes da fotografia do século XX, se utilizaram dessa ferramenta (GALINDO *in* MONTARDO, 2016, p. 24).

Tal descrição assemelha a prática da *selfie* à constituição do autorretrato, sem, contudo, sobrepor-se a ela. O que algumas linhas, entretanto, sustentam é que a caracterização da *selfie* se daria vinculada a publicização, pelas redes, de tais imagens. Alguns apontamentos reforçam tal entendimento quando afirmam que “*selfie* é um autorretrato feito com câmera digital, frequentemente esticando o braço e virando a objetiva para si ou em frente a um espelho, para

ser compartilhado via redes sociais.” (GALINDO *in* MONTARDO, 2016, p. 23). A última frase indica tal vinculação entre obter e veicular como ações que conceituam a prática da *selfie*.

Contudo, tal apontamento não norteia o que aqui se entende como *selfie*. Deste ponto de vista, a *selfie* se caracteriza apenas pela tomada da imagem, sua construção efetiva e seu armazenamento na memória do equipamento fotográfico. Mesmo que se presuma sua veiculação, o ato da *selfie* se encerra em si, uma vez que está consolidada na própria indicialidade fotográfica. Caso o fotógrafo/fotografado não queira dispor tal imagem nas redes, tal obtenção é, mesmo assim, uma *selfie*. O simples fato de torná-la pública não a faz mais relevante do que a própria obtenção, uma vez que se faz tal imagem, essencialmente, para si. Mesmo sabendo que tal escolha seja vinculada a uma pretensa aceitação, quando se afirma que

O *selfie* também pode – e deve - ser aperfeiçoado, melhorado e corrigido até constituir a imagem desejada de si. O autorretrato digital é a imagem que carrega, desde o processo da sua criação, essa expectativa do olhar do outro. A manipulação digital trata de antecipar o veredito desse julgamento, livrando-o da possibilidade de rejeição (GALINDO *in* MONTARDO, 2016, p. 27).

Entretanto, mesmo frente à presumida ideia que se terá de si pelos outros, acredita-se que a verdadeira presunção do aceite esteja no próprio sujeito, que projeta o outro em si mesmo e, somente por isso, aceita a sua imagem como ele quer que a vejam.

A popularização do termo *selfie*, mesmo que fomentada pela ancoragem de sua multiplicidade de usos na Internet, referendou certa ligação entre a produção da autoimagem e sua veiculação. Tornou-se, sob certo aspecto, uma unidade intrínseca à *selfie* o seu feitio dependente de sua posterior publicação. Para problematizar e, tentativamente, separar tal ligação, inicialmente se abordará o aspecto de sua veiculação.

#### **4.2.1 A *selfie* e suas visibilidades**

Promover reflexões acerca da *selfie* reclama que se considere sua relação com a dinâmica proposta pela Internet, uma vez que a *selfie*, ao se aproximar dos conceitos essenciais de autorretrato, pode ser considerada como uma prática desvinculada de sua veiculação.

No que tange as particularidades da Internet, as relações interpessoais por ela estabelecidas (entende-se também como ampliadas) têm se constituído como de grande importância para os processos comunicativos. Não somente pela amplitude que atinge, mas principalmente pela constituição de novos meios de se relacionar, mesmo que estes não estejam

desconectados do modo como se relacionavam, há algum tempo, as pessoas. Nesta dinâmica, os modos de ser, de apresentar-se, de representar-se, de conviver, de dialogar, configuram-se atualmente como mais velozes e, sob certa ótica, produtivos. Sob certo aspecto, jamais os sentidos foram tão promulgados, considerados, valorados, justamente pela amplitude das constantes e representativas trocas simbólicas. A Internet é, neste contexto, um solo fértil para o entendimento dos sentidos comunicacionais em seu caráter mais fundante: o convívio social.

Constituiu-se uma infraestrutura tecnológica, aplicadamente social, que, de certa forma, nos permite estabelecer conexões e relacionamentos a um ritmo jamais imaginado. Estamos fazendo isto juntos. Estamos fazendo isto em público. (...) cada conexão diz algo sobre as coisas conectadas, sobre a pessoa que fez a conexão, sobre a cultura dentro da qual o sujeito poderia fazer tal conexão, sobre os tipos de pessoa que descobrem esta conexão na qual vale a pena prestar atenção (WEINBERGER, 2007, p. 227).

Ainda neste sentido, muito mais do que um simples recurso tecnológico, a Internet pauta uma grande e poderosa transformação na vida social, que se constitui como uma sociedade configurada, também, em rede. Ao longo das últimas décadas, um intenso processo de evoluções tecnológicas mediadas pelos computadores vem contribuindo com mudanças econômicas, sociais e culturais na sociedade, sobretudo com a criação da Internet, que começou a se tornar acessível para a maioria das pessoas na década de 1990.

Estamos hoje, sob certo aspecto, vivendo simultaneamente na espacialidade física e no ciberespaço, termo utilizado por Lévy (2000) para definir o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e de suas memórias. Para Lévy (2000), o próprio fato do processo de interconexão “já tem, e terá ainda mais no futuro, imensas repercussões na atividade econômica, política e cultural. Este acontecimento transforma, efetivamente, as condições de vida em sociedade” (p. 111).

Neste âmbito, as tecnologias de informação e seus usos sociais têm alterado as possibilidades de comunicação entre os indivíduos. Tendo como suporte as tecnologias digitais, as novas práticas comunicacionais oportunizam a interação através de processos de trocas que superam dicotomias de meio/mensagem e emissor/receptor.

Essas redes, propiciadas pelas ferramentas da Internet, formaram uma teia informativa, onde as conexões estabelecidas entre os milhares de indivíduos passam a ser caminhos por onde a informação pode ser produzida, circulada e filtrada. Cada ator conectado a rede é, assim, um emissor em potencial, capaz de atuar no contexto desses fluxos informativos, construindo, modificando e dividindo informação (RECUERO, 2011, p. 6).



Sob este aspecto, o uso da Internet como meio de comunicação está associado a padrões de interação social diferentes dos canais de comunicação anteriores a ela. A grande diferença entre a Internet e os demais dispositivos comunicacionais passa a ser a relação entre os participantes da comunicação, que até então privilegiava o ‘um-todos’, como o rádio, o jornal e a televisão, ou mesmo o vetor ‘um-um’, como o correio e o telefone. A dinâmica promovida pela Internet possibilita, sob esta ótica, uma relação ‘todos-todos’, sobretudo quando as pessoas estão conectadas através de grupos, comunidades, ou algo do gênero. Na comunicação *on-line*, o conceito de comunidade tem um sentido particular, sendo “interpretado como a culminação de um processo histórico de desvinculação entre localidade e sociabilidade na formação da comunidade: novos padrões, seletivos, de relações sociais substituem as formas de interação humana territorialmente limitadas” (CASTELLS, 2003, p. 98). Importante salientar, com veemência, que aqui não se considera que serão ‘substituídas’ as formas de interação. Elas serão, no olhar deste trabalho, adaptadas e simultâneas às práticas de convívio que se baseiam na presença física. A amplitude ‘territorialmente limitada’ pode ser constatada, mas ainda é ‘humana’ e, por isso, se faz fundamentalmente pelo convívio socialmente imbricado nas sociedades historicamente constituídas.

A peculiaridade básica das comunidades virtuais, além de serem espaços de troca e de serem independentes de fronteiras geográficas, é que elas giram em torno de interesses culturais em comum. Desta forma, as pessoas aderem (e lá permanecem) de forma espontânea e porque se interessam pelo conteúdo compartilhado. Evans (2009, p. 184) chega a dizer que, em comparação com o tempo limitado disponível na TV ou até mesmo através da mídia *on-line*, que as redes sociais são como um convite para jantar.

Os amantes da cozinha mexicana, os loucos pelo gato angorá, antes dispersos pelo planeta, muitas vezes isolados ou ao menos sem contatos regulares entre si, dispõem agora de um lugar familiar de encontro e troca. Podemos, portanto, sustentar que as assim chamadas “comunidades virtuais” realizam de fato uma verdadeira atualização (no sentido da criação de um contato efetivo) de grupos humanos que eram apenas potenciais antes do surgimento do ciberespaço. A expressão “comunidade atual” seria, no fundo, muito mais adequada para descrever os fenômenos de comunicação coletiva no ciberespaço do que “comunidade virtual” (LÉVY, 2000, p. 130).

De fato, o termo ‘comunidade virtual’ acabou migrando, nos últimos anos, para uma nova terminologia: redes sociais conectadas ou, simplesmente, redes sociais. Uma rápida leitura em *blogs*, *sites*, livros e publicações diversas permitirá identificar que, como sinônimo, também

são utilizados os termos ‘redes sociais digitais’, ‘redes sociais *on-line*’, ‘mídias sociais’, ‘mídias digitais’, entre outras.

Com semelhanças e diferenças entre si, as variadas redes sociais têm impactado na forma como as pessoas se relacionam. Enquanto para uns é uma maneira de “socializar-se e sentir-se acompanhados, para outros é – além disso – uma forma de construção social nova que permite interações e conexões de diferente natureza” (APARICI, 2012, p. 18). Particularmente sob este aspecto, a *selfie* permite que exista uma relação entre dois ou mais indivíduos, ainda que geograficamente separados.

O *selfie* é uma forma de posicionamento relacional entre os corpos de quem está sendo visto e de quem está vendo, em uma cultura de mobilidade individualizada, onde alguém “aqui” e o outro “ali” de outro estão mutuamente conectados, mas perpetuamente deslocando-se (FROSH, 2015, p. 1609).

Ao longo dos últimos anos, diferentes redes sociais foram criadas, cuja existência de algumas obteve êxito, outras foram rapidamente extintas por falta de popularidade ou por sobreposição de outras. Considera-se que, hoje, as mais expressivas e consolidadas redes sociais utilizadas são notadamente redes de compartilhamento de fotos e vídeos. Duas das mais relevantes – em razão de seus números – são o Facebook e o Instagram.

O Facebook, que pode ser considerada a maior rede social da Internet atualmente, foi criado nos Estados Unidos em 2004 por Mark Zuckerberg, um estudante da Universidade de Harvard. Inicialmente uma rede de relacionamento interna para os estudantes da universidade, em 2006 ela foi aberta para qualquer pessoa com um endereço de e-mail. No final de 2016, o Facebook divulgou contar com 1,86 bilhão de usuários ativos em todo o mundo.

O Instagram, que hoje pertence ao Facebook, foi desenvolvido como uma rede social exclusivamente dedicada ao compartilhamento de fotos. Desde seu surgimento até os dias atuais, pode ser considerada a maior e mais importante rede social para esta finalidade. No final de 2016, segundo dados divulgados pela própria empresa, ela contava com 600 milhões de usuários ativos mensalmente.

Os números expressivos de ambas as redes demonstram que, embora a interação *on-line* não seja algo novo, as redes sociais tornaram a comunicação *on-line* global acessível a qualquer pessoa que possua uma conexão com a Internet.

Ao veicular coletivamente o autorretrato do sujeito, as fotografias expostas publicamente em redes virtuais remontam a uma autobiografia, a uma

narrativa e visualidade do “eu”. As imagens passam a ser utilizadas como ferramenta autoidentitária. Nesse processo de modelação da própria identidade, a fotografia representa mais um instrumento de comprovação de vivências, acompanhando o desenvolvimento da vida cotidiana e configurando-se como a linguagem essencial das histórias pessoais (CRUZ, N. V; ARAUJO, C. L, 2012, p. 112).

Essas – e outras redes sociais – são o espaço de compartilhamento massivo de dezena de milhares de *selfies* diariamente. No ambiente da Internet, pode-se entender que, segundo alguns autores, o que mais importa não seria a produção/obtenção da *selfie*, sequer o seu compartilhamento, mas sim o resultado dessa ação, ou seja, a última etapa: a exposição. Pipano (2016) evidencia tal relação posterior à obtenção quando descreve as etapas da *selfie* na *web* desta forma:

1) *produção* - quando se criam as circunstâncias para a pose e disparo; 2) *compartilhamento* - variável em função das plataformas, ainda que todas mantenham em si o mesmo desejo pelo instantâneo, e pressupõe uma imediata relação de visibilidade e demanda por reações do outro como legitimador daquela imagem; 3) *exposição* - acompanhada por *likes* e *comments*, a fotografia se insere numa rede de enunciados e práticas que a filiam menos a uma história da fotografia e mais aos dispositivos e plataformas de nossos tempos (PIPANO, 2016, p. 8).

Sob esta ótica, além de ser um ato constituído por uma prática despreziosa, uma *selfie* também seria “um gesto que pode enviar (e muitas vezes destina-se a isso) mensagens diferentes para diferentes indivíduos, comunidades e audiências” (SENFTE; BAYM, 2015, p. 2). Ambas as colocações impõem mais importância à exposição (posterior a veiculação) do que à obtenção. Mais do que obter a *selfie*, o sujeito estaria presumidamente projetando o que veriam de sua imagem, em um futuro incerto, mesmo que tentativamente controlado.

Considera-se que, anteriormente à presumida visualização da *selfie* por parte dos observadores, a pluralidade de possibilidades de obtenção e visualização de imagens já se constituem como cenário da profusão da existência das *selfies*, ancorando-se no fato de que determinados aspectos ligados às materialidades ressaltam a sua interdependência. Contudo, tais motivos encaminham para certo determinismo tecnológico, questionável sob suas possibilidades de sobreposição às vontades humanas. Neste sentido, cabe ponderar qual tipo de relação existe entre o ato de obter a *selfie* e sua veiculação. Considerar que a profusa existência da *selfie* se consolida pelas suas possíveis veiculações (futuras) pode comprometer a essência da prática da *selfie* como autorretrato (para si) nas suas decisões em relação à presença espaço/temporal do fotógrafo. Sob outros termos: a prática da *selfie* não deveria ser

essencialmente relacionada à sua veiculação pois, em determinadas circunstâncias a *selfie* é obtida mas, ocasional ou intencionalmente, não é compartilhada. Foi produzida e armazenada para consolidar o presente, e não projetá-la como um futuro próximo (compartilhamento) tampouco para um futuro mais distante (a convalidação dos outros). Tal problematização, que desvincula a prática da *selfie* da sua ‘existência’ dependente do compartilhamento, serve para desconjuntar a relação obtenção/veiculação que promoveria possíveis interdependências.

#### 4.2.2 A *selfie* é para si

Frente a este cenário, propõe-se aqui um contraponto à concepção de que a *selfie* deve ser entendida como uma imagem que se faz e se compartilha. Considera-se aqui que a essência da produção das *selfies* se aninha ainda mais ao autorretrato justamente por ser feita por alguém, para si mesmo e, em determinadas circunstâncias, não ser compartilhada. É, sob este aspecto, uma memória de tempo e de espaço participativa, documental, que não estaria sustentada em uma prática que, eventualmente, poderia ser entendida como exibicionista. Neste caminho, quando Galindo considera que a prática da *selfie* desloca-se nos seus objetivos de posicionamento temporal, consolida três pontos da ação da *selfie*:

Como se as fotografias não fossem feitas para serem guardadas, como no passado, o ato fotográfico deixa, cada vez mais, de se inclinar para o futuro. A fotografia digital parece estar mais ligada ao presente, constituindo-se como um ato performático que se executa e realiza num curto espaço de tempo. A lógica do compartilhamento via *web* acrescenta à representação fotográfica do sujeito em determinado tempo a resposta sobre o lugar: “eu, agora, aqui” (GALINDO in MONTARDO, 2016, p. 26).

Como contraponto, se a concepção aqui adotada considera que a *selfie* é oriunda e ancorada, acima de tudo, no autorretrato, a caracterização como tal se dá pela efetiva produção da imagem e, não necessariamente, pela sua publicização. O autorretrato, sob a ótica aqui abordada tem o valor mais presente do ‘eu, aqui’, uma vez que o agora se vincula à sua publicação, o que, algumas vezes, não se concretiza. Ampliando tal reflexão, pode-se pensar que, se nas primeiras imagens de autorretratos, os fotógrafos queriam o ‘eu’, atualmente a motivação centrar-se-ia mais no ‘aqui’ do que propriamente no agora. Talvez esta seja a motivação dos fotógrafos para se autorretratarem.

Tais reflexões, que concentram a observação na própria ação de obtenção da *selfie*, problematizam e ampliam o espectro reflexivo acerca da sobreposição dos papéis entre o

fotógrafo e o retratado. Essa tendência se infla conforme os equipamentos fotográficos diminuem de tamanho e assumem novas características e dimensões. Tal mudança, material, vem, simultaneamente, contemplar evoluções tecnológicas que diferenciam os produtos e, acima de tudo, responder aos anseios de quem os usufrui. Sob outros termos: todo o esforço de progressão das peculiaridades das obtenções fotográficas se fez em consonância com as expectativas de seus operadores.

Um importante incremento tecnológico que envolve inicialmente apenas as câmeras fotográficas, mas, ampliadamente, com os *smartphones*, propõe uma área de visualização da imagem em produção que passa a funcionar, sob certo aspecto, como um espelho. Entende-se, neste aspecto, que o espelho reflete não apenas aquele que opera a câmera, mas, muitas vezes, o inclui nos cenários (ou com outras pessoas) que representam a valorização do ‘onde’ se fez tal imagem. Esta localização espacial, para o fotógrafo, traria a relação oportuna do ‘aqui’ como elemento decisivo para tal obtenção, não relacionando essencialmente o ato com o agora. O ‘agora’ do fotógrafo se daria pelo olhar posto sobre os cenários, no qual ele não se inclui. O ‘eu’ ficaria subentendido pela identificação com o próprio olhar.

Esta noção acerca da espacialidade encontra reforço na aproximação que se faz do entendimento do retrato de alguém a partir do uso que se faz do espelho. Representação metafórica da existência percebida do sujeito, a superfície especular nos dá sinais daquele que somos, em superfície, relacionada à noção de copresença espacial e sincronia temporal. Narciso também representa metaforicamente as dificuldades em se lidar com as paixões que dela emanam justamente pela idealização de alguém que não podia se ter. Alguém (*eu* no retrato?) tão belo que, na mesma medida que me dá a paixão, me presenteia com a abdicação de possuí-lo.

De certa forma, pode-se considerar que, ao olhar para imagens fotográficas de retratos – assim como olhamos no espelho – projetaríamos sobre a perspectiva proposta pela imagem um olhar de dois níveis: um olhar que nos dá a superfície (olhar superficial) enquanto outro olhar, mais detido, nos dá mais profundidade. Essencialmente, a aparição do corpo no espelho materializa a existência que, outrora, se fazia invisível e carregava consigo certa dose de magia. Tornar-se visível é atributo da imagem, qualquer que seja, mas principalmente do próprio corpo.

Com efeito, o invisível ou o sobrenatural era o lugar do poder (o espaço de onde vêm e para onde voltam as coisas). Havia, portanto, todo interesse em conciliar-se com o invisível visualizando-o; a negociar com ele; a representá-lo. A imagem constitui, assim, não o pretexto, mas a alavanca de uma troca no perpétuo regateio entre vidente e invisível. Eu te dou como garantia uma imagem e, em troca, tu me proteges (DEBRAY, 1994, p. 37).

Tal materialização deste espectro metafísico suscita reflexão sobre os aspectos circunstanciais da consideração do espaço, principalmente quanto à usabilidade dos meios que advém da produção da *selfie*. Nessa direção argumentativa consideram-se aqui três direções de condicionamento circunstancial da *selfie*: a primeira é referente à validação imediata da imagem; a segunda, aos deslocamentos do ponto de vista; e a terceira, à limitação da distância entre o aparelho e o retratado.

#### **A validação imediata:**

A supressão do fotógrafo (ou, mais exatamente, a sua sobreposição ao retratado) acarreta algumas transformações no processo de produção, bem como no resultado do autorretrato do tipo *selfie*. A primeira mudança é de que há alguém que controla o que será registrado, mas não se trata de ‘alguém outro’ a dirigir a cena. A situação é cada vez mais próxima daquela em que, quando nos olhamos nos espelhos, não há ninguém ‘dentro’ deste dizendo-nos como nos comportar, como nos posicionar, ou mesmo para onde olhar. Ou seja, não há uma espécie de ‘espelhógrafo’ que faria o papel do pintor ou do fotógrafo. A *selfie* é um retrato no qual o papel do fotógrafo passa a ser suprimido na medida em que se sobrepõe ao do próprio retratado. Este procedimento implica a ausência de um operador que aparentemente “entra nesse jogo [da produção da imagem fotográfica] “apenas” para fazer a escolha do quadro e dar a orientação da tomada” (MACHADO, 2015, p. 44). Tal tarefa caberá ao próprio fotografado, o que acarreta, muitas vezes, uma excessiva concentração sobre a própria postura que se apresenta nos *selfies*. Pretende-se com tal atenção uma busca por uma presumida semelhança com aquela imagem que assumimos diante dos espelhos ou, ainda, com aquele que presumimos quando ‘alguém outro’ se aproxima de nós, fisicamente, enquanto nos olhamos no espelho. No caso da *selfie*, esse ‘alguém outro’ seria o observador (projetado) da imagem que está sendo registrada. Mesmo nesse caso, a sobreposição de papéis permite considerar que não se trata mais de uma imagem que decorre de um valor de juízo imediato do outro (alguém que nos observa), mas de uma validação de juízo, presumida, por si próprio. Este ponto, crucial, evidencia que a prática da *selfie* carrega algo de espelho, mas que a projeção, mesmo que aconteça, fica em segundo plano a partir das próprias convicções do retratado. Ou seja: a imagem de si, acima de tudo, é para si!

#### **Deslocamentos do ponto de vista**

Outra peculiaridade que se relaciona com a materialidade da obtenção diz respeito ao posicionamento da câmera que, manipulada pelo próprio fotografado, restringe-se a âmbitos

físicos que promovem (ou limitam) a projeção da perspectiva. O ponto de vista pode estar relacionado à própria postura do sujeito que fotografa, mas também às suas escolhas, cujas consequências estão orquestradas nos resultados. Um dos pontos de vista mais usuais das *selfies* é o de cima para baixo (*plongée*), que, como lembra Pipano, é o mesmo de câmeras de vigilância. “A tônica: ‘sorria, você está sendo filmado’, máxima dos circuitos internos de lojas, condomínios, bancos, nunca fez tanto sentido – agora explicitada a todos que estendem os braços em direção ao registro de si mesmo, com um sorriso estampado no rosto” (PIPANO, 2016, p. 8).

Muitas vezes, em um ponto de vista de cima para baixo (*plongée*), identifica-se uma tentativa de isolar as coisas do fundo, pois os cenários (confusos, indesejáveis ou mesmo descartáveis) ficam ocultos pela ausência de horizonte, revelando apenas o que o retratado tem logo atrás/abaixo de si ou mesmo sob seus pés.



Figura 33 - *Selfie* em *Plongée*<sup>39</sup>

O ponto de vista superior pode ainda ser uma estratégia de ênfase no rosto em ‘detrimento’ do corpo já que, assim obtida, a imagem apresenta uma ‘redução’ do tamanho do corpo em oposição à ampliação do rosto. Esta iniciativa, somada à ausência de horizonte, problematiza (mas não elimina) as virtudes da perspectiva como representante fiel da realidade que nos circunda, uma vez que as linhas projetivas do ponto de fuga correm em paralelo ao

<sup>39</sup> Disponível em <[http://www.shutterstock.com/en/pic.mhtml?id=189847946&irgwc=1&utm\\_campaign=Graphic%20resources%20SL&tpl=39422-43068&utm\\_medium=Affiliate&utm\\_source=39422](http://www.shutterstock.com/en/pic.mhtml?id=189847946&irgwc=1&utm_campaign=Graphic%20resources%20SL&tpl=39422-43068&utm_medium=Affiliate&utm_source=39422)>. Acesso em 28 mar. 2016.

corpo do autorretratado e não mais se projetam sobre linhas externas a si próprio, correspondendo às linhas das coisas que vemos à nossa frente.

Contudo, a presença de tudo que está atrás da câmera também se desfaz, ou melhor, desfoca-se (como se percebe na imagem visualizada na tela da câmera disposta, ainda, na figura 33), concentrando a visualização sobre o plano da imagem no celular, desviando a atenção da obtenção para a perspectiva imposta pelo que está atrás do fotografado. Este ocultamento do fundo também pode acontecer pela iluminação incongruente com aquela que fotometrou o rosto do sujeito. Mais claro ou escuro, o fundo se oculta pelo desconforto de uma visão muito clara ou escura. Tal tarefa, como já se viu, foi inaugurada nas bases da construção pictórica do retrato, mas ancora-se em uma condição biológica de atenção sobre os elementos corretamente expostos.

#### **A limitação da distância entre o aparelho e o retratado**

A construção do enquadramento e das suas consequências se faz também pela possibilidade de distanciamento entre a captação de imagem e seu objeto fotografado. Entende-se que, na produção da *selfie*, a amplitude do braço daquele que se autorretrata passa a funcionar como uma limitação de campo visual e uma condição de enquadramento.

Uma vez que o fotógrafo e o sujeito da foto são o mesmo, algumas acrobacias são geralmente envolvidas na produção de um *selfie*, dada a especificidade técnica do aparato fotográfico digital. A foto deve ser tomada diante de um espelho, ou a câmera deve ser segurada longe do corpo com as próprias mãos, assim capturando as ferramentas da produção (o espelho, os braços, as mãos) dentro do quadro (BOLLMER, G. GUINNESS, K., 2017, p. 10).

Ou seja, a amplitude de campo focal e os enquadramentos possíveis são restritos pela anatomia do próprio fotógrafo: mas é sempre suficiente para enquadrar seu rosto com certa amplitude. Esta condição reforça o sentido de autorretratação e autovalorização. A ênfase, proposta pela ação restrita de distanciamento do braço do sujeito induz, sob certo aspecto, para a concentração sobre o próprio rosto, propondo que se inaugure espaços, quando necessários, em algum dos lados do fotografado. Tal proximidade ressalta o retratado por, fisicamente, não conseguir propor uma angulação maior para contemplar o espaço circunstancial da ação.

A referida limitação promovida pela proximidade da câmera encontra antídotos em estratégias como o uso de acessórios que incrementam a amplitude da tomada fotográfica, trazendo ao campo visual a abertura necessária para evidenciarem-se as circunstâncias espaciais. Inclusive por sua peculiaridade em relação a instrumentos utilizados em autorretratos



de épocas anteriores, embora não seja o único, o mais famoso desses recursos é o ‘Pau de *Selfie*’ (Figura 34).



Figura 34 – O ‘pau de *selfie*’ como possibilidade de amplitude visual<sup>40</sup>

Considerar as distâncias físicas que se aplicam a obtenção da *selfie* se amplifica na sua relação com o olhar dos sujeitos que as produzem. Tal escolha submete ao retratado que sua proximidade física (seu corpo e rosto) estabeleça-se em conflito com a projeção do espaço no qual ele se encontra. Na medida em que se afasta da câmera, mais elementos do cenário vêm à tona, tornando sua presença diminuta.

Considerando a premissa na qual se considera, neste estudo, que a construção da imagem de si se faz, também, para si, aceita-se que o olhar para a câmera presume a presença de alguém que observará a imagem, que olhará para o retratado. Entendendo tal presunção, a relação entre proximidade e olhar se amplifica. O olhar direto seria mais efetivo na medida em que o equipamento não se distancia do rosto, mantendo a presença do olhar como algo representativo espacialmente na composição fotográfica. Este olhar direto devolve ao observador a certeza de que ele (o observador) se presentifica nesta representação (baseado na contraperspectiva) e que, por isso, certo tipo de existência se concretiza. Esta existência se dá pelo ver (enxergar) aquilo que é mostrado (relacionado à superfície), mas também na propositiva construção daquilo que não é visto (ligado ao profundo, ao íntimo). A sobreposição que se percebe está sustentada na simultaneidade do ver a aparência e o sentido daquilo que se mostra concretamente e daquilo que se quer dizer.

As *selfies*, neste contexto, configuram-se como peculiares exemplos das complexidades da autorrepresentação na cultura que nos constitui. Permeados pelas proposições tecnológicas, este tipo de autorretrato ganhou ainda mais evidência na medida em que ampliaram as concepções de como são – e como deveriam ser – os nossos contemporâneos. Neste sentido, ao

<sup>40</sup> Disponível em: <<http://www.medicaldaily.com/professor-calls-selfie-stick-isolator-promotes-narcissism-and-self-absorption-319868>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

compreender os autorretratos dispostos como identificadores visuais das pessoas através dos seus perfis, irá se concentrar, neste estudo, sobre apontamentos específicos acerca da produção de autorretratos dispostos nas redes, incluindo os *selfies*, a partir do entendimento e utilização destes por parte dos fotógrafos.

A transformação operada pela produção contemporânea dos autorretratos nas redes, incluindo aí os *selfies*, propõe, então, outro olhar sobre as materialidades da ação que, normalmente, colocariam o fotógrafo no espaço oculto imposto pelo limite dos bordos da imagem. Tal interesse traz à tona a constituição do fotógrafo como um nó reflexivo que, ao agir sobre o fotografado, não parece familiarizar-se com o papel de retratado, mesmo quando tal ação se promova por si próprio.

Assim sendo, a concentração sobre os sujeitos que serão objetos de análise deste trabalho se dará sobre os fotógrafos profissionais envolvidos sistematicamente na produção de fotografias de pessoas. Seja de eventos, ensaios fotográficos, fotos de família e principalmente retratos, estes profissionais precisam se relacionar com seus clientes de modo direto. Ao retratá-los, o fotógrafo promove um encontro que permeia a constituição do convívio: o olhar. Tal envolvimento demonstra que a escolha de fotógrafos profissionais como *corpus* da pesquisa ancora-se em alguns itens:

- **Fotógrafos e suas premissas de invasão dos espaços:** estes profissionais estão acostumados a projetarem sua compreensão das imagens para o interior da mesma. Mesmo que pessoas comuns também operem desta forma, tanto a leitura quanto a aplicabilidade das fotografias executadas pelos fotógrafos ancoram-se em conceitos que privilegiam o entendimento da perspectiva para ‘dentro’ da imagem. Ressalta-se o fato de que estes profissionais devem ser entendidos como capazes de fazer tais leituras das imagens, seja na produção delas, seja na sua posterior análise. As certezas da composição se fazem, pelos fotógrafos, analisando o interior da imagem, mesmo durante suas obtenções, nas quais a presença física se daria com mais força. Trabalhar a *selfie* é propor, mesmo que seja por espelhamento, um espaço que não lhe pertenceria, normalmente. Trazer-se para a frente da câmera, visualizando-se, projeta o espaço atrás do fotógrafo e, mesmo que possa ser pensado sobre as mesmas regras, impõe um olhar-se que se projeta para trás de si.

- **Sujeito historicamente oculto:** por força da constituição da visão, exacerbada pela constituição física da obtenção das imagens fotográficas, o fotógrafo sempre se posicionou ‘fora’ do quadro. Eventualmente sua aparição, intencional ou não, suscitava certo estranhamento àquelas composições que se direcionavam ao ponto de fuga. Sair do ocultamento revela uma outra dinâmica entre ator e circunstância, entre corpo e espaço, entre operador e

equipamento. Todas estas complexidades são ampliadas quando o fotógrafo se retrata. Tal desejo pode ser entendido como a busca da presença de alguém que exige a inversão do espaço normalmente disposto, à frente da câmera, para o seu contrassentido. Colocar-se em uma *selfie*, muitas vezes, quer trazer à cena aquilo que se ocultara por longos períodos. Tudo aquilo que na tradição visual fora oculto ganha, sob certo aspecto, a oportunidade de assinatura de quem está lá.

- **Cabe aos fotógrafos dirigir o olhar:** Normalmente, nas obtenções dos retratos, os fotógrafos condicionam e dirigem seus modelos em relação à direção do seu olhar. Na ocasião em que se põem a frente da câmera, como fazem consigo mesmo? Quais comandos o fotógrafo se propõe e quais intenções estão aí postas?

- **Fotógrafo ou fotografado:** Percebeu-se, no decorrer deste texto, que se utilizou constantemente a nomenclatura de fotógrafo para aquele sujeito que se propôs a fotografar-se, principalmente nas *selfies*. Pertinente pensar sobre qual o papel se destaca com mais força quando estão sobrepostos os papéis de fotógrafo e fotografado.

Essencialmente, entende-se que a sobreposição de papéis promove interessantes reflexões na medida em que o fotógrafo é o próprio fotografado. Agindo sobre alguém que, disposto a frente da câmera, olharia ou não para a câmera, o fotógrafo teria determinado controle sobre a situação e faria tal escolha a partir de seu olhar ‘externo’ a quem retrata. Mas no caso de ser ele mesmo o retratado, quais clivagens são percebidas? Como a sobreposição de papéis impõe ao fotógrafo comportamentos que ele solicitaria aos outros? Como ele se comporta em relação a direção do seu olhar? Quais as congruências entre suas atitudes na direção os seus retratados em comparação com suas do autorretrato? Quais suas concepções a respeito das *selfies* e como percebe a técnica e cultura que envolve tais imagens?

A escolha de trabalhar com as sensações espaciais e motivacionais dos fotógrafos considera o fato de que estes, além de habilidosos leitores de imagens (seja pelo apuro de suas escolhas, seja pelo constante desafio da boa composição fotográfica), são também a personificação daquele que se oculta na imagem, que se submete à tirania opressora do processo que captura o espaço à frente da câmera e oblitera o que lhe é espacialmente anterior. Não como vítima, mas como entendedor e atuante no processo fotográfico é que os fotógrafos se estabeleceram como *corpus* da pesquisa.

Outro ponto que pode ser considerado como pertinente na escolha dos fotógrafos: tendo em vista a submissão do autor à sua projeção de olhar sobre algo ou alguém, a noção de autoria parece cada vez mais fragilizada e necessária de algum tipo de confirmação. Neste ponto peculiar encontra-se a prática da *selfie*. Nesta ação considera-se que o fotógrafo deixa de existir,

confundindo-se em seu papel com o do próprio retratado. Em relação aos sujeitos promotores da prática fotográfica de forma amadora, que não se identificam como fotógrafos, tal confusão não parece se implantar, uma vez que não se veem como alguém além do próprio retratado. Mas para aqueles que, normalmente, posicionam-se em um espaço que necessariamente os oculta, o fotógrafo está sendo revelado em dois estágios: primeiro assumindo a presença deste fotógrafo (ele mesmo), que passa a existir substancialmente, também em virtude de que ele está se olhando. Posteriormente, o fotógrafo deve se aceitar como aquele que seria o seu retratado (o próprio fotografado), deixando de lado, não sem conflito, sua postura enquanto profissional capaz de olhar para dentro da imagem. Neste movimento, considerando um espaço que se projetava, se planejava e se executava a partir da distribuição dos elementos em direção ao ‘fundo’ da imagem, o esforço do fotógrafo reside em querer se inserir na imagem. Tal ação se problematiza em relação à prática, principalmente, daqueles fotógrafos que concentram sua atividade sobre o retrato de pessoas.

Considerando então os aspectos que justificam a escolha dos fotógrafos como *corpus* deste trabalho, passa-se a descrever metodologicamente os procedimentos e, principalmente, suas ancoragens.

## 5 METODOLOGIA

Partindo do que propõe Maria Immacolata Lopes, busca-se contemplar explicativamente “as instâncias metodológicas: epistemológica, teórica, metódica e técnica” (LOPES, 2005, p. 119), sendo que “cada instância interage em suas operações com as outras instâncias e está presente em cada fase da pesquisa” (idem). Contudo, a partir dos apontamentos teóricos já apresentados, passamos a relacionar aqui as instâncias epistemológica, metódica e técnica. Estas instâncias – articuladas com a teoria – contemplam os passos focados quando da construção dos percursos para entendimento do problema em questão.

Neste sentido, partindo da instância *epistemológica*, verifica-se um entendimento que aponta para a ampliação da compreensão dos processos comunicacionais a partir da fenomenologia, propositiva do encontro que amplifica as percepções dos produtores e observadores de fotografias. A proximidade da fenomenologia com conceitos de espacialidade promove a contestação da prática do olhar como uma projeção sobre o mundo, mas sim como envolvimento do observador *no* mundo.

Desde o prólogo à *Fenomenologia da percepção* (1945), Merleau-Ponty postulava a necessidade de o filósofo acolher generosamente em si o mundo “já dado”, o mundo que Husserl intuirá como o “pré-categorial”, o mundo que “já está aí”. Essa misteriosa realidade (no entanto, familiar e cotidiana) é a nossa escola do olhar, e o seu método encontra na descrição do fenômeno pictórico um terreno fértil de exercício. (...) O olhar fenomenológico vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido (BOSI, 1998, p. 81).

A partir das bases que tangenciam a fenomenologia, o que se propõe para este estudo seria, a partir de uma ênfase que privilegia a abordagem qualitativa, relacionada a certo foco etnográfico, uma pesquisa sobre as sensações sobre a espacialidade que envolvem a obtenção de autorretratos dos fotógrafos, além das percepções presumidas e percebidas por eles quando se utilizam destas imagens para sua autorrepresentação.

A sensibilidade estética é um desdobramento da análise perceptiva de Merleau-Ponty, considerando os aspectos do corpo, do movimento e do sensível como configuração da corporeidade e da percepção como criação e expressão da linguagem; considerando as referências feitas pelo filósofo às artes, especialmente à pintura, como possibilidade de se ampliar a linguagem, de aproximá-la da vida do homem e de seu corpo (NÓBREGA, 2008, p. 143).

Tal ampliação do espectro de circunscrição do ato fotográfico surge da percepção ampliada pela presença, necessária e influente, do fotógrafo e de tudo que envolve a ação

fotográfica. Tal percepção encontra fundamento no ato de olhar diretamente para a câmera e suas consequências propositivas em relação à espacialidade, gênese da problemática aqui instaurada, que se entende como uma das ações que mesclam os espaços dentro-fora da fotografia.

Como apontado estruturalmente na configuração da metodologia, considera-se que a instância técnica foi trabalhada como aplicabilidade inicial em divisões que contemplaram (1) a identificação de padrões e (2) entrevistas em profundidade com os fotógrafos. As técnicas etnográficas foram aplicadas especialmente nas entrevistas.

Estes procedimentos foram norteados pela primazia das coletas e análises qualitativas e pretenderam atender aos “critérios do tipo lógico e técnico de manejo, obtenção e registro de informação” (CÁCERES, 1998, p. 353), mas relacionando-os constantemente com os critérios de nível administrativo, “que operam sobre a lógica da energia e recursos materiais necessários para operar no nível da informação” (Idem).

Um bom programa supõe uma flexibilidade no concreto que permita agir de acordo com as circunstâncias, sem perigo do colapso da proposta. O programa supõe uma estratégia e uma rota estratégica, cujos objetivos são claros, os meios de se ajustam para atender às situações claras e flexíveis com critérios também claros e flexíveis. A investigação é um processo em movimento, não rígido (CÁCERES, 1998, p. 353)<sup>41</sup>.

As propostas e desafios metodológicos aqui apresentados reafirmam a preocupação de atingir a máxima qualidade das coletas, leituras, avaliações e apresentação de resultados, sabendo, contudo, que todo o esforço só obtém a verdadeira recompensa no efetivo ato de envolver-se, interessar-se, participar, discutir e analisar os processos e suas reflexões.

Importante enfatizar que a primazia na abordagem qualitativa não exclui determinados procedimentos metodológicos que considerem a coleta e a análise quantitativa. O que se pretende é trabalhar o conceito de triangulação, na medida em que as duas abordagens sejam combinadas (ao passo que se percebam tais necessidades) para resolver, de maneira mais profícua possível, o problema de pesquisa.

A triangulação implica que os pesquisadores assumam diferentes perspectivas sobre uma questão em estudo ou, de forma mais geral, ao responder as

---

<sup>41</sup> Un buen programa supone una flexibilidad en lo concreto que permita actuar según las circunstancias, sin peligro de la caída de la propuesta. El programa supone un estrategia y una ruta estratégica, los fines están claros, los medios se ajustan a las situaciones con criterios también claros y flexibles. La investigación es un proceso movil, no rígido (CÁCERES, 1998, p. 353).

perguntas de pesquisa. Essas perspectivas podem ser substanciadas pelo emprego de vários métodos e/ou em várias abordagens teóricas. Ambas estão e devem estar ligadas (FLICK, 2009, p. 62).

Frente aos desafios de sincronizar as instâncias aqui propostas, os passos dados tentaram considerar certa coerência entre as instâncias metodológicas, observando a gênese articulada entre episteme, teoria, método e técnica.

## 5.1 APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA: COM QUE OLHAR PODEMOS OLHAR O QUE NOS OLHA.

Encarando o fato de que este estudo se propõe a tentar perceber o envolvimento da espacialidade a partir da extrapolação do limite frontal da tela (contraperspectiva), e entendendo-se que se devem envolver os conceitos de *punctum* e êxtase, pretende-se centralizar esta sensação a partir dos olhares posicionados em direção à câmera, particularmente no caso das *selfies*. A premissa que referencia este trabalho sustenta-se na ideia de que o olhar para a câmera catalisa o processo de identificação/efetivação do lugar a partir do qual se olha. A materialidade constitutiva do ato fotográfico se exacerbaria pela presença de um olhar que devolve ao observador a sua existência, tanto de forma material quanto cognitiva. A problematização seria ampliada pela sobreposição dos papéis do fotógrafo e do fotografado, como se verifica nas *selfies*.

A proposta para abordagem deste tema concentra-se na sistematização de três momentos investigativos: em um primeiro movimento, a identificação quantitativa do que seria um ‘modelo’ de perfil de imagem apresentado na rede social Facebook. Em um segundo instante, o aprofundamento interpretativo, por parte dos fotógrafos profissionais, a partir da observação quantitativa das imagens dos perfis ‘padrões’. Em um terceiro movimento, propôs-se uma análise performática das autoimagens fotográficas dos próprios fotógrafos, considerando comparativamente o contexto espacial de obtenção, suas ênfases, seus olhares e, comparativamente, seus depoimentos.

### 5.1.1 A abordagem quantitativa: A identificação de padrões

A abordagem inicial centrava-se na necessidade de identificar algo como um perfil ‘padrão’, recorrente em sua maioria, que representasse a imagem que se dispõe no perfil das pessoas. Para isso, a partir do Facebook, buscou-se, de forma aleatória, certa padronagem por recorrência nas imagens dos perfis das pessoas. Sob outros termos: como primeiro momento da abordagem empírica, buscou-se uma identificação dos padrões que configuram as imagens dos perfis no Facebook, na qual buscou-se identificar um tipo de caracterização identitária nas redes em função de sua utilização de *selfies* e, primariamente, em relação às imagens nas quais o perfil apresentasse imagens com o olhar direcionado para a câmera. O procedimento aqui exposto compreendeu um período de 15 dias de análise dos perfis. A busca do padrão teve por finalidade apresentar o perfil de determinada pessoa que se enquadrasse como representativo do tipo de imagens que normalmente se expõem. Como a noção de espacialidade permeia a produção destas imagens, também buscou-se observar como se constituía a proximidade\afastamento do rosto dos fotografados e, neste âmbito, o quanto a circunscrição física espacial fora contemplada na imagem.

A abordagem segmentou tal construção a partir de três eixos: 1. características da imagem do perfil; 2. constituição do álbum do perfil representante do histórico das imagens dos integrantes da rede) e; 3. constituição do álbum de capa.

Nesta construção, que tinha objetivo analítico quantitativo, operou-se a observação de um total de 151 perfis, de forma aleatória. Neste intuito, vislumbra-se o que se entende como certo ‘padrão’ de exibição da própria imagem, bem como seu percurso visual na pasta dos perfis e, ainda, sua relação com a ‘imagem de capa’ (disposta abaixo da imagem do perfil).

Quanto ao primeiro quesito observado sistematicamente (as características da imagem do perfil), interessou-se em averiguar se: é (ou não) composta por imagem fotográfica? Privilegia o ambiente ou a pessoa? Evidenciam-se na imagem uma ou mais pessoas? A prioridade da imagem evidencia rosto, corpo ou ambiente? Finda-se com a observação se o olhar estaria direcionado (ou não) para a câmera.



|   | A             | B                  | C                 | D                        | E       | F |
|---|---------------|--------------------|-------------------|--------------------------|---------|---|
| 1 | <b>PERFIL</b> |                    |                   |                          |         |   |
| 2 | <b>PERFIL</b> |                    |                   |                          |         |   |
| 3 | FOTO          | Ambiente ou pessoa | 1 ou mais pessoas | Rosto X Corpo x Ambiente | Olhando |   |
| 4 | S ou N        | A ou P             | 1 ou (n)          | R ou C ou A              | S ou N  |   |

Figura 35 - Campos quantitativos referentes ao Perfil do Facebook<sup>42</sup>

No que tange ao segundo quesito da observação (análise das fotos do Álbum Perfil), identificada como uma pasta que armazena as imagens que foram utilizadas ao longo do tempo que mantém o perfil, averiguou-se: a quantidade de fotos existentes no álbum? Quantas imagens se repetiriam (por recorte ou reenquadramento)? Qual a quantidade de imagens, neste conjunto, que priorizavam o rosto, o corpo ou o ambiente? daquelas que priorizam o rosto, em quais delas identifica-se o olhar direto para a câmera? E, por fim, a identificação de períodos de troca de imagens dos perfis.

|   | G                   | H           | I                | J            | K            | L          | M             | N      | O    | P    | Q    | R    |
|---|---------------------|-------------|------------------|--------------|--------------|------------|---------------|--------|------|------|------|------|
| 1 | <b>ALBUM PERFIL</b> |             |                  |              |              |            |               |        |      |      |      |      |
| 2 | REPETEM             |             |                  | Prioridade   |              |            |               | TROCAS |      |      |      |      |
| 3 | Qtde de fotos       | por RECORTE | por RETRATAMENTO | Prior. ROSTO | Prior. CORPO | Prior. AMB | Rosto OLHANDO | 2011   | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 |
| 4 | (n)                 | (n)         | (n)              | (n)          | (n)          | (n)        | (n)           | (n)    | (n)  | (n)  | (n)  | (n)  |
| 5 | 5                   | 0           | 0                | 3            | 2            | 0          | 0             | 0      | 1    | 3    | 1    | 0    |
| 6 | 14                  | 2           | 1                | 6            | 1            | 2          | 6             | 1      | 8    | 3    | 1    | 0    |
| 7 | 23                  | 0           | 0                | 12           | 7            | 4          | 16            | 5      | 9    | 4    | 4    |      |

Figura 36 - Campos quantitativos referentes ao Álbum Perfil do Facebook<sup>43</sup>

Quanto ao terceiro item (Álbum Capa), segmentou-se em: qual a quantidade de imagens que priorizavam rosto, corpo ou cenário? Qual a quantidade de imagens que se repetem (por

<sup>42</sup> Fonte: O Autor, 2017.

<sup>43</sup> Fonte: O Autor, 2017.

recorte ou retratamento)? Existe certa similitude com relação à imagem do perfil? Além de averiguar, também, a periodicidade de trocas ao longo do tempo de pertencimento à rede social.

| ALBUM CAPA        |       |        |       |                |                         |                      |        |      |      |      |      |
|-------------------|-------|--------|-------|----------------|-------------------------|----------------------|--------|------|------|------|------|
| Prioridade imagem |       |        |       | REPETEM        |                         |                      | TROCAS |      |      |      |      |
| Amb               | Rosto | Objeto | TOTAL | por<br>RECORTE | por<br>RETRATA<br>MENTO | Similar ao<br>perfil | 2011   | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 |
| (n)               | (n)   | (n)    | 0     | (n)            | (n)                     | S ou N               |        |      |      |      |      |
| 0                 | 0     | 4      | 4     | 0              | 0                       | N                    |        | 1    | 2    | 0    | Fem. |
| 6                 | 1     | 5      | 12    | 0              | 0                       | N                    |        | 9    | 2    | 1    | Fem. |
| 4                 | 0     | 5      | 9     | 1              | 0                       | N                    |        | 4    | 4    | 5    | 2    |

Figura 37 - Campos quantitativos referentes ao Álbum Capa do Facebook<sup>44</sup>

Frente a este esforço, perceberam-se alguns pontos importantes. Em primeiro lugar, pode-se identificar que, na grande maioria, os perfis configuram-se como imagens que priorizam a pessoa (em detrimento do ambiente) com a presença majoritária de uma pessoa apenas sendo exibida. Mesmo que se trabalhe com esta premissa, esta consideração dá sinais de que tal decisão envolve o sentido da representação (o perfil de alguém), mas também a limitação do meio, que exige que o espaço diminuto da imagem necessite uma ampliação de apenas um rosto, visto que duas pessoas neste mesmo espaço ficariam muito pequenas para visualização.

Sob os pontos seguintes, percebeu-se que 68% das imagens coloca em evidência o rosto das pessoas (obliterando o espaço que circunscreve o fotografado) e que, frente a esta quantidade, também em torno de 74% o faz com o olhar voltado para a câmera. Neste somatório, praticamente 50% dos pesquisados apresenta certa recorrência com imagens que evidenciam o rosto de uma pessoa e, pertinente, estes olhando para a câmera. De certa forma, este indicativo minimiza o aparecimento dos ambientes, postos atrás do rosto do fotografado, revelando a concentração sobre aquele que se põe à vista e não sobre onde ele se encontra. Contudo, esta

<sup>44</sup> Fonte: O Autor, 2017.

aproximação estaria ligada ao contexto de visualização, diminuto em relação às possibilidades da tela.

Em relação ao segundo ponto de investigação, que trata da construção cronológica das imagens do perfil, alguns pontos revelaram-se pertinentes. O primeiro deles diz respeito à média de imagens que compõem a pasta de fotografias de perfis que, frente à análise de 5 anos, não parece muito elevada (13,65 imagens). O maior índice de troca de imagens encontra-se nos anos de 2014 e 2015, com 596 e 584 trocas, respectivamente. Contudo, o mais interessante fator reside na média de imagens que apresentam o rosto com olhar direto para a câmera. No total, 61,39% das imagens postas no perfil, historicamente, apresentam imagens nas quais o sujeito representa-se com este tipo de olhar.

Ainda tratando deste quesito (o álbum do perfil) percebe-se que as mudanças, a partir da mesma imagem (por recorte ou retratamento), não apresentam números significativos, o que indica que as imagens não seriam aproximadas ou afastadas para priorizar o rosto ou o ambiente na mesma imagem, mas a escolha da fotografia se daria por uma decisão definitiva que, posteriormente, seria trocada por outra imagem.

No tocante ao último conjunto de dados, que analisa a ‘fotografia da capa’, poucos dados pareceram relevantes para a análise. Os pontos mais pertinentes tratam do fato de que poucas imagens priorizam o rosto do sujeito, além do fato de que pouquíssimas imagens que estão na capa se assemelham à imagem do perfil. O primeiro item parece encontrar explicação no fato de que o formato horizontal (inclusive pelo tamanho) possibilita a disposição de imagens com maior amplitude de disposição interna, promovendo a imagem em profundidade e largura. No segundo item, a diferença entre a imagem do perfil e a da capa encontra-se na pluralidade possível de, colaborando as imagens entre si, mostrar mais pluralidade. Algo como complementaridade entre o rosto (pequeno) e outros elementos, maiores, indicativos de lugares, gostos ou mesmo ideologias, no intuito de demonstrar a identidade do sujeito. A ‘capa’ serviria como certo apoio identitário que afirmaria que ‘este do retrato’ tem relação com isto que ele mostra.

### **5.1.2 A abordagem qualitativa: Entrevista em profundidade com os fotógrafos**

Construído a partir desta primeira abordagem, o perfil ‘padrão’ estabeleceu-se como um parâmetro que identifica uma base para, através da segunda abordagem, de cunho qualitativo, sugerir a análise dos fotógrafos a respeito do uso das imagens com olhar direto, das *selfies* e das sensações que daí advém.

Neste intuito, foram selecionados 14 fotografos para aproximá-los analiticamente de sua própria utilização de seu perfil no Facebook, e o período em que foi realizada a abordagem contempla um total de dois meses de entrevistas. Tal período envolveu o período teste do processo e sua consolidação, mas buscou contemplar as possibilidades de agendas dos entrevistados. Desta forma, ao escolher os fotografos como *corpus* de pesquisa, estar-se-ia voltando ao *operator*, justamente aquele que Barthes se diz despreparado a analisar, uma vez que se posiciona muito mais como *spectator*. O *punctum*, tão rico a este estudo, foi analisado por Barthes apenas enquanto observador crítico das imagens, ressentido este de um domínio maior da técnica para promover a obtenção e, assim, estar habilitado a descrever o *punctum* também na condição de fotógrafo das imagens. O esforço de Barthes em descrever a ação do *operator* se faz por inferência, presumindo quais decisões fizeram o fotógrafo direcionar, selecionar e, por fim, clicar determinada imagem. No afincado aqui proposto, que analisará a pertinência do autorretrato, o papel de *operator* se mescla ao papel de *spectator*. Na mesma medida, no instante em que analisa seus próprios perfis, os fotografos se posicionam em que lugar de análise: *operator* ou *spectator*? Deste posicionamento pode-se inferir a identificação consigo através da personificação de seu comportamento frente à própria imagem.

No que diz respeito ao *punctum*, investiu-se a análise sobre a percepção (não induzida) do extrapolamento do limite da planura, buscando sinais, nos depoimentos, que indicassem a percepção de tal transposição. Ao considerar que o vetor operado por esta ‘flecha’ poderia não ser tão clara, promoveu-se a alternativa de evidenciar, em um segundo momento da entrevista, o conceito do *punctum* ao entrevistado, solicitando a ele que falasse sobre suas percepções quanto a esta sensação.

Na proximidade relacionada aqui entre *punctum* e êxtase, buscou-se indícios nos depoimentos (ou no comportamento postural, ou no olhar) do fotógrafo enquanto observava as imagens que lhes apresentamos. Tais sensações, por não se ter certeza sobre sua ocorrência, operam no nível da hipótese, uma vez que se presume que a análise promovida pelos fotografos desperte tal sensação.

As entrevistas se constituíram de uma conversa, aplicada através de um questionário-guia (ANEXO A), na qual interpelou-se alguns fotografos sobre suas concepções sobre a fotografia, suas escolhas de autoimagens e suas considerações em relação aos perfis considerados como padrões (a partir da abordagem quantitativa). As entrevistas aplicaram-se em lugares propostos pelo fotógrafo/entrevistado, todos eles escolhidos preferencialmente como lugares públicos (cafés, bares e lancherias), com exceção de uma das entrevistas que, por comodidade do entrevistado, realizou-se em sua residência. Os questionamentos foram

baseados em pontos que envolvem a projeção interna do produto fotográfico (espacialidade, perspectiva, olhar), mas deixaram os entrevistado livres para comentários mais abrangentes sobre suas impressões acerca das imagens dos perfis analisados.

Na aplicação das entrevistas, o percurso se subdivide em dois momentos: (1) abordagem piloto; (2) abordagem aplicada/refinada.

A primeira abordagem contemplou a entrevista de 04 fotógrafos, buscando operacionalizar o processo da entrevista de forma mais produtiva possível, observando os problemas de condução e organização dos questionamentos e pedidos. O primeiro modelo de questionário-guia (ANEXO A) foi estruturado propondo uma construção que partia da produção de uma *selfie* e aprofundava as questões sobre a *selfie* e, em um segundo momento, sobre o olhar.

A organização do primeiro questionário-guia propunha, já como primeira ação da conversa, a obtenção de uma *selfie* do próprio entrevistado naquele instante/lugar, o que se revelou, ao longo do processo, um pouco afoito e apressado, deixando de contemplar questões essenciais, mesmo que genéricas, sobre o entendimento acerca da fotografia e seus conceitos. Mesmo que tivessem sido contemplados os propósitos quanto aos pontos de análise da *selfie* e do olhar direto, as questões sobre a fotografia e a espacialidade ficaram diminutamente questionadas nesta abordagem.

Em um segundo momento destas mesmas entrevistas, fez-se questionamentos sobre o perfil do próprio fotógrafo, solicitando a ele que mostrasse ao pesquisador sua imagem de perfil, seu histórico de perfis e, ainda, justificativas para as escolhas das imagens. Tal estágio, comparativamente à análise do perfil de outra pessoa, buscava estabelecer uma relação entre aquilo que se presumia como válido e interessante na autorrepresentação em contraponto ao que se entendia como inadequado ou equivocado nas representações dos outros perfis.

Na terceira parte da entrevista, nesta primeira fase de entrevistas (piloto), apresentou-se, na constituição da condução da entrevista, observando as telas dos celulares dos próprios entrevistados, um perfil que se enquadrava como 'padrão'. Este perfil padrão foi determinado em conjunto com o entrevistador, solicitando ao fotógrafo que escolhesse aleatoriamente alguém conhecido (mas não considerado como íntimo pelo entrevistado). Frente a esta escolha, o pesquisador analisava se tal perfil caracterizava-se como padrão, dentro dos parâmetros que foram constatados na parte quantitativa. Foram apresentados ao fotógrafo tanto a imagem do perfil do sujeito escolhido bem como o histórico de imagens de perfil do mesmo, projetando esta variação enquanto constitutiva de certo tipo de identidade múltipla e mutante do observado.

O segundo momento da abordagem qualitativa foi trabalhado a partir dos problemas constatados na abordagem inicial. A observação da ausência de certos pontos de análise, bem como a identificação de certa desordem de linearidade nas perguntas, propôs uma nova constituição do questionário-guia (ANEXO B). Neste segundo momento, foram entrevistados 09 fotógrafos, também sob as mesmas circunstâncias.

Nesta abordagem, a diferença crucial se estabeleceu sob dois aspectos. O primeiro aspecto refinador do processo foi a inclusão de pontos pertinentes a considerações acerca da fotografia (de forma mais genérica), suas funções, além de aproximá-la das impressões sobre as concepções de verdade, ilusão, constituição espacial e representativa, além de aspectos que aproximavam as concepções à prática específica do retrato.

O segundo momento da entrevista concentrou-se sobre a prática da *selfie*, condizente com a primeira abordagem, reforçando apenas as ligações possíveis entre o discurso da verdade anteriormente abordado e a prática da *selfie*. Um ponto nodal deste segundo momento da entrevista é o reforço das sensações que poderiam diferenciar a *selfie* do autorretrato e da imagem de si.

O terceiro momento desta segunda fase concentrava esforços sobre o perfil do próprio fotógrafo. Os apontamentos concentraram-se na observação do perfil atual, bem como do histórico dos perfis dos entrevistados. Concentrou-se a discussão sobre a eventual existência de *selfies* neste histórico, bem como a existência de autorretratos e imagens de si. Todas as imagens foram cruzadas peculiarmente em relação à utilização do olhar direto para a câmera. Em outros termos: ao tomar a decisão de incursionar sobre perguntas acerca do olhar direto, escolheu-se fazer isto em relação aos próprios retratos dos fotógrafos. Neste movimento, depois de questioná-los sobre os motivos de tais escolhas em suas próprias imagens, buscou-se verificar como a prática se estabelece em seu trabalho, quando da obtenção de imagens de outras pessoas. O questionamento pontual sobre como dirige o olhar das pessoas em suas sessões fotográficas propunha uma reflexão que pudesse ser reveladora dos aspectos espaciais da circunstância, bem como sua constituição como ator da ação e seus conflitos de ação e ocultação em relação ao fotografado e o ambiente que lhes circunscrevia.

Por fim, outro ponto essencialmente diferente da abordagem piloto foi a determinação de examinar apenas um perfil (o mesmo para todos) para estabelecer um parâmetro de análise das impressões dos entrevistados. As perguntas que se sucediam aventavam algumas sensações possíveis, apresentadas em tiras nomeadas (ANEXO D) aos entrevistados, pedindo-lhes que falasse sobre cada uma delas. Algumas das sensações foram mais dissecadas, principalmente

para problematizar os objetivos do trabalho (como foi o caso das fichas ‘copresença’ e ‘verdade’) sem salientar alguma delas como mais importante que as demais.

Nesta última parte da entrevista, ainda, buscou-se estabelecer um conteúdo mais qualitativo acerca dos sentimentos envolvidos na observação do perfil do sujeito que olha para a câmera, seja na *selfie*, no autorretrato ou na imagem de si.

Depois de algumas entrevistas propondo a visualização de um determinado perfil (o mesmo para todos), modificou-se a análise, contemplando a construção de perfis (um masculino e outro feminino) que fossem representativos das três possibilidades (ANEXO E). Sobre estes 2 ‘modelos’ (com três proposições de perfil construídos a partir do próprio histórico das imagens) configuraram-se as perguntas sobre a impressão que estes causavam nos fotógrafos.

- Aspectos comuns às duas fases da abordagem qualitativa:

Cabe ressaltar que o questionário-guia (em qualquer uma das fases) não se configurou como um limitador definitivo das respostas dos entrevistados, mas constitui-se como um roteiro que conduziu as entrevistas de modo a, minimamente, tangenciar o assunto em questão. Notou-se também que algumas respostas eram elaboradas a ponto de adiantarem impressões que poderiam ser contempladas nas perguntas seguintes, mesmo antes de estas serem aplicadas. Não obstante, a próxima pergunta foi aplicada, buscando promover o reforço qualitativo da impressão dos entrevistados sobre aquele tema. Importante ressaltar que o processo de entrevistas aqui utilizado promovia a conversa entre o pesquisador e seus entrevistados, jamais sendo trabalhadas de forma a sabatar o entrevistado com questionamentos que fossem corretamente respondidos. A proposta do questionário-guia era conduzir a conversa, e não o de verificar respostas sobre conceitos.

Em ambas as fases, ainda durante as entrevistas, solicitou-se que o entrevistado/fotógrafo produzisse um autorretrato, caso desejasse, e posteriormente o enviasse ao pesquisador. Tal pedido ancorou-se na tentativa de visualizar eventuais diferenças entre as autoimagens já utilizadas e a sua nova proposição. No caso da posterior produção deste autorretrato, a circunstância de obtenção também deveria ser decidida pelo fotógrafo, e foi sugerida sua execução no momento em que o fotógrafo considerasse, de sua parte, mais conveniente. Contudo, o pesquisador, também neste caso, não se envolveu com a produção das obtenções da imagem, atuando apenas como um posterior observador de seu resultado. A observação das escolhas, e eventuais diferenças entre esta produção e as anteriormente utilizadas como perfil, suscita a reflexão sobre os motivos de escolher determinada imagem,

abordando indiretamente as escolhas sobre a posição do olhar em relação à câmera e as sensações percebidas pela imposição do olhar direto à câmera.



## **6 ANÁLISE**

As considerações iniciais dizem respeito ao processo, de forma genérica. Mostrou-se eficaz a operação das entrevistas, sendo que a técnica mostrou-se flexível em suas diferentes abordagens, no decorrer de suas aplicações.

### **6.1 RESULTADOS E ANÁLISES**

As considerações que tratam dos resultados e da análise iniciam-se dizendo respeito ao processo, de forma genérica. Neste estágio, apresentam-se considerações sobre os resultados do processo enquanto técnica metodológica, com suas virtudes e limitações.

Em um segundo momento, elencam-se as considerações sobre os resultados das duas fases da abordagem qualitativa, tanto em suas considerações pontuais (percebidas nos depoimentos), quanto em relação às recorrências interpretativas deste primeiro grupo.

Após tal incursão aplicada a cada um dos momentos, passa-se a buscar considerações advindas do cruzamento de ambos. A esta altura, tais considerações já terão sido, em maior ou menor grau, contrapostas com os referenciais teóricos que problematizam o trabalho, processo ao qual se dá continuidade.

Por fim, abordam-se as sensações provocadas pelas falas dos depoentes e suas peculiaridades, buscando sinais que auxiliem no desenvolvimento de uma problematização dos aspectos que envolvem a espacialidade, no sentido definido pelo problema e objetivos deste estudo.

#### **6.1.1 O processo**

O primeiro passo do processo ancorou-se, como se viu, em uma construção que pudesse consolidar um parâmetro, um modelo mais recorrente dos tipos de perfil utilizados nas redes sociais. Tal esforço buscou a classificação relacionando o tipo de olhar, o distanciamento dos enquadramentos, a recorrência dos usos, bem como o tempo de permanência em uso por determinados períodos. Tal identificação de perfil indicou a existência de um tipo de retrato que apresenta, em sua maioria, um olhar direto à lente, estabelecendo um enquadramento fechado e individualizado no rosto. A partir desta construção se optou por, posteriormente, utilizar este tipo de perfil para a análise dos fotografos.

A abordagem qualitativa, segunda abordagem do processo, compreendeu um total de 13 depoimentos de fotógrafos, sendo entrevistados 4 em um primeiro momento e 9 na segunda fase, adaptada a determinados ajustes efetivados em comparação aos problemas constatados nas primeiras entrevistas. Os depoentes foram selecionados de forma aleatória, primando apenas por selecionar fotógrafos que tinham, em seu rol profissional, certa concentração sobre fotografia de pessoas. Foram escolhidos, então, fotógrafos de diversas idades (entre 22 e 53 anos) e de ambos os sexos (7 homens e 6 mulheres). O período de gravação das entrevistas deu-se entre dezembro de 2016 e fevereiro de 2017, nas cidades de Santa Cruz do Sul e Porto Alegre, ambas no Rio Grande do Sul. Os encontros, em sua maioria, foram realizados em ambientes públicos (apenas um entrevistado preferiu a sua residência, por praticidade), como cafés e ambientes universitários. Em sua totalidade, foram registrados em áudio o tempo de 10 horas e 40 minutos de conversas conduzidas por roteiros de questionamentos e proposição de análise de impressões, conforme descrito anteriormente.

De posse dos depoimentos gravados, todos eles foram decupados em tabelas, especificando o tempo preciso de cada resposta, cujo enquadramento se deu através de pontos considerados pertinentes (à esquerda da tabela), aplicando-se em cruzamento com cada um dos questionamentos (acima da tabela). Este quadro encontra-se no Anexo C.

A partir das anotações provenientes da escuta e da decupagem do material, buscou-se a construção de apontamentos que problematizassem as questões importantes a este estudo, principalmente em relação à espacialidade e às percepções sobre as existências físicas e os papéis que os atores da ação promovem. À problematização de cada entrevista, individualmente, sucedeu-se a síntese da abordagem, atribuída à consideração dos aspectos recorrentes e pertinentes aos depoimentos. Tal síntese foi feita posicionando as tabelas de respostas em paralelo, oportunizando o cruzamento das considerações para, a seguir, registrar as relevâncias percebidas nos depoimentos nesta tabela síntese (ANEXOS D e E).

Considerou-se que o esforço aqui despendido construiu um conjunto eficaz através da operação das entrevistas que primaram pela coleta e análise qualitativa, sendo que a técnica mostrou-se flexível em seus diferentes momentos, no decorrer de suas aplicações.

## 6.2 O PRIMEIRO MOMENTO DA ABORDAGEM QUALITATIVA

Neste primeiro momento, a condução das entrevistas (realizadas com 4 fotógrafos) iniciou as reflexões a partir de questionamentos sobre a *selfie*. Tal escolha pareceu, àquele momento, a mais indicada, pois suscitava a ação direta de obtenção da *selfie* sem prévia

orientação. A partir deste movimento, naturalmente, a entrevista conduzia-se para a discussão do tema *da selfie*, revelando ao entrevistado a temática da pesquisa (algo que não lhe era informado quando se fez os respectivos convites).

Mesmo que as questões a respeito do olhar já estivessem presentes, elas foram trabalhadas de uma maneira experimental, alternando perguntas do roteiro às outras que se apresentavam oportunas à discussão. Tal condução mostrou-se produtiva, mas ainda assim sua natureza inconstante permitia desvios na entrevista e, em virtude de não haver recorrência dos questionamentos, não se pode aferir se tratavam-se apenas de apontamentos isolados ou se tinham alguma consistência a partir de recorrências e contrapontos.

Neste sentido, a análise que aqui se propõe retira dos discursos, nas considerações pontuais, depoimentos peculiares à discussão para, posteriormente, efetuar o cruzamento entre os depoimentos, buscando uma análise sintética dos depoimentos do momento 1 da abordagem qualitativa.

### **6.2.1 Considerações pontuais – momento 1**

As considerações individuais surgem para destacar, a partir das falas, algo que não se verificou com recorrência, mas que não deixam de ser apontamentos úteis a esta discussão, bem como a reflexões que serão apontadas na análise. Sob outros termos, significa dizer que os respectivos apontamentos dizem respeito às falas, os comentários e as peculiaridades das entrevistas que, percebidas como relevantes, auxiliam na análise dos problemas que aqui se impõem.

O primeiro entrevistado, Daniel, ponderou sobre o fato de que a *selfie* tem uma ideia muito relacionada à autoestima de quem a produz. Seu depoimento, inclusive, ficou marcado por esta relação de proximidade com as questões de autoestima, de como o próprio depoente ‘se sente’, revelando suas inquietações, afirmando que *selfies* são feitas para “mostrar a sua própria beleza”, posicionando-se muito mais como um fotografado, um sujeito que apareceria na câmera, do que como alguém que retrata (no papel de fotógrafo) a si mesmo. Em uma espécie de deslocamento de papéis, eventualmente vai se posicionando, por suas respostas, enquanto fotógrafo, apontando alguns elementos e problemas técnicos que devem ser considerados nos respectivos momentos de obtenção das *selfies*.

Daniel aponta, ainda, para a sua percepção de que, no momento em que produz a sua *selfie*, identifica a lente do aparelho e que toma a decisão de olhar para lente porque se sente efetivamente confiante, não requisitando que se olhe tão demoradamente no espelho/imagem

da tela do celular, considerando a certeza de que ficará com uma bela imagem de si, apoiado em sua relatada sensação de autoestima elevada.

Por fim, Daniel indica que a diferença entre uma imagem olhando ou não lhe parece bem clara. Afirma que, quando não se olha diretamente à câmera, sente uma certa ‘desconexão’, discorrendo que a imagem sem olhar estaria desconectada do fotógrafo, ao passo que uma imagem em que o retratado estaria olhando estabeleceria uma conexão entre o fotografado e o fotógrafo. Segundo dos entrevistados desta fase, Sílvio<sup>45</sup> aponta que a ideia da *selfie* deve ancorar-se na questão do instante, propondo inclusive a ‘não repetição’. Ao mobilizar-se a fazer uma *selfie*, este deve ser um registro autêntico, uma vez que não se repete. Indica que não se deveriam fazer várias *selfies* para depois ‘achar a melhor’.

Sílvio acredita, a partir de seus depoimentos, que “olhar pra lente é mais fácil”, e olhar para si mesmo é mais desconfortável. Considera que a pessoa que faz as fotos olhando estaria estabelecendo-se através de uma postura, apresentando-se como “um desenho mais forçado”, e quanto mais natural a postura perante a imagem, mais verdadeira ela seria. A imagem mais autêntica, neste sentido, seria aquela foto que se faz sem olhar. Entende-se que tal consideração aponta para certo reforço entre as opiniões a respeito do seu próprio olhar e o olhar dos outros. Nas suas imagens, olhar para a lente (sendo mais fácil) indicaria um certo desconforto, mas a sua utilização faria desta imagem algo mais artificial. Mas tal opinião ancora-se nas premissas indicadas por imagens de outras pessoas, revelada pelo discurso que sempre se dirige às ‘outras pessoas’.

Peculiar, ainda, é o depoimento de Sílvio quando afirma que, na *selfie*, segundo ele, o sorriso seria sempre o mesmo, estabelecendo-se certa postura do corpo e da face que se repete em todas as imagens. Constata a possibilidade, inclusive, de se mudar o cenário, mas o rosto da pessoa, principalmente o sorriso, seria sempre o mesmo! Como um efeito criado em ChromaKey<sup>46</sup>, no qual o retratado estaria em qualquer lugar demonstrando uma expressão recorrente e, por isso, não significativa e desvinculada do espaço que faz parte.

O apontamento que Sílvio indica nos seus depoimentos inaugura uma tendência de entendimento que percorreu as demais entrevistas, que diz respeito à distância entre fotógrafo/observador e o retratado na imagem fotográfica. Ao considerar que a foto tenha sido obtida de longe, distante do retratado, este estaria mais envolvido com o cenário. Em

---

<sup>45</sup> Os nomes utilizados para apontar os depoentes foram substituídos para preservar o anonimato dos mesmos.

<sup>46</sup> ChromaKey é uma estrutura de estúdio que, construída a partir da iluminação e cores de fundo, permite a aplicação dos atores nos mais diversos cenários, estes aplicados posteriormente à gravação dos momentos com o ator em estúdio.

contrapartida, caso se produza uma imagem mais de perto em relação à pessoa (característica, segundo o depoente, da *selfie*), a pessoa não estaria tão envolvida com o cenário e sim mais envolvida com a própria imagem e com o olhar que se instaura sobre ele. Considerando a aproximação física em relação ao retratado, o âmbito espacial se ampliaria para trás da câmera (em contraperspectiva), suscitando a presença de seu observador. Em contrapartida, promovendo-se uma distância maior entre fotógrafo e fotografado, o envolvimento espacial se daria mais entre o sujeito retratado e o cenário que ele ocupa, permitindo, sob certo aspecto, o ingresso do observador.

Apontamentos interessantes também foram colhidos do terceiro entrevistado. Duarte afirma que se ouve falar em *selfies* hoje em virtude de sua popularização pela Internet, sintoma de sua proliferação. Contudo, segundo ele, a *selfie* sempre existiu, ao lembrar que sempre houve métodos, segundo ele, de fazer fotografias de si próprio. A diferença, constata e sustenta, ancora-se no fato de que a *selfie* seria produzida ‘para os outros’. A finalidade da *selfie* seria mostrar para os outros, sendo que, ao não se providenciar a sua publicação, ela perderia sua serventia. Contudo, adiante, presume que a *selfie*, mesmo não postada, não deixaria de ser considerada, e nomeada, como tal. Sob este ângulo, a intenção da postagem seria natural à *selfie*, mas sua existência e denominação independem da consumação da postagem.

Duarte indica, a respeito da autorrepresentação por fotografias, que para se fazer um autorretrato deve-se ‘estar preparado’, ressaltando que o autor precisa “se entender, se conhecer e se aceitar”. Interessante relação se faz entre ‘autoidentificar-se’ com aquilo que busca representar anteriormente à própria obtenção que, por isso, deve ser bem trabalhada. Como contraponto, indica que a *selfie* é uma ação diferente nesse caso, proposta muitas vezes sem compromisso, não estabelecendo um compromisso com essa precisão de autodefinição e com esse aprofundamento.

Duarte ainda relaciona todas as imagens que ele ostenta, olhando ou não olhando, a momentos de transição dele (emocional ou profissional), imprimindo em seu discurso momentos de análise de suas sensações no momento da obtenção da imagem, propondo inclusive movimentos temporais de busca de identificação de personalidade ou de sentimentos. Justifica, sob esta vertente, o fato de estar olhando em uma determinada foto como ‘um momento de afirmação do trabalho’, completando com sentimentos que lhe são próprios, como ter feito esta mesma imagem em um momento de ‘afirmação comigo mesmo e depois do trabalho’.

O fotógrafo Duarte dá indicações, pela primeira vez nos depoimentos, a respeito do conflito de forças que se estabelece pelo distanciamento e pelo olhar, quando afirma que se sentiria mais copresente dos sujeitos se o quadro estivesse mais aberto. O compartilhamento de espaços parece suscitar um movimento de invasão do espaço interno ao quadro, provocando a sensação de copresença, caso em que alguém ‘invade’ o cenário do sujeito e, portanto, sente-se mais presente justamente no espaço onde está o retratado. Nesta dinâmica, o modo mais propício de se compartilhar o espaço se daria pela composição de um plano mais aberto, para que ele se sentisse mais copresente naquele espaço em que o sujeito está inserido. Não se estabelece um apontamento contrário, no qual se saliente o quanto o sujeito retratado possa estar presente com o observador, na medida em que se aproxima. Mas tal indicação parece ser implicitamente considerada, pelo fato de que a aproximação diminuiria a possibilidade de ingresso no espaço, mas constitui uma ligação mais confiável entre os atores do processo.

Quarto depoente da primeira fase da abordagem qualitativa, Vladimir salienta, em sua fala, apontamentos recorrentes sobre as questões de lugar, dos espaços físicos envolvidos, considerando muito importante o lugar onde a pessoa estaria, demonstrando nas imagens os lugares onde ela estaria ‘passeando’, etc. Tal relevância parece sintomática, inclusive, através de uma expressão utilizada pelo entrevistado sobre a finalidade da *selfie*: “te colocar no momento...”. Considerando que o sentido verbal do ‘colocar’, sobre certo aspecto, faz alusão à materialidade, ao espaço, é prudente reforçar que a espacialidade revela-se muito presente para a produção das *selfies*.

Vladimir ainda alude a uma comparação de finalidades entre *selfie* e autorretrato, considerando as intenções constituídas por alguns meios de comunicação atuais, a partir de sua utilização. Descreve que seria algo como: “o Facebook está para a *selfie* assim como o WhatsApp está para o autorretrato”. Enquanto o Facebook aparenta ser uma questão mais ilusória, com aspectos que indicam certo tipo de construção de personalidade, mutante, na qual se permite iludir, inclusive mentindo, a *selfie* enquanto prática de retrato mais superficial se estabeleceria como mais plausível para sua utilização no Facebook. Como contraponto, o WhatsApp promoveria mais o autorretrato porque, segundo ele, o aplicativo só permite que se diga a verdade. Neste contexto, o autorretrato estaria relacionado à esta honestidade, uma vez que seria algo mais íntimo e verdadeiro.

No que tange a sensação de invasão de privacidade, Vladimir considera que o olhar direto não se configuraria como uma invasão de privacidade sobre o observador. Contrariamente, o entrevistado sentiu com mais força a possibilidade de invadir a privacidade dessa pessoa que ele está lhe olhando, principalmente no caso em que esta pessoa não estivesse

olhando para a lente. Ou seja, percebe algo como uma autorização para invadir o espaço da pessoa na medida em que ela não estivesse olhando. Ou, ainda, como se o olhar para a câmera fosse uma defesa dessa invasão de privacidade proposta pelo observador.

Outro ponto pertinente constata-se quando Vladimir relativiza as certezas que, advindas da honestidade e retidão, estariam ligadas ao olhar direto: “a pessoa pode olhar mentindo”. Sob outros termos, significa dizer que “olhar mentindo” sustenta que o olhar teria, na sua gênese, a verdade, ao passo que mentir com o olhar amplifica os modos de olhar para a câmera e os sentimentos que daí surgem. Assim, a certeza de que o olhar direto é um olhar verdadeiro, ou um olhar sincero, ou um olhar honesto, estão imbricados de subjetividade, mesmo que em linhas gerais se aponte com segurança tais sensações. Ou, como apontado por Gombrich, deve-se considerar que uma análise dos retratos fotográficos de boa qualidade confirma a importância da ambiguidade. (GOMBRICH, 1996, pg.34) A ambiguidade amplificaria a potencialidade do olhar direto, reservando nuances particularmente interessantes no caso dos retratos.

Vladimir, quando chamado a refletir sobre a direção que opera sobre seus retratados, afirma que não gosta que as pessoas olhem direto para a câmera, principalmente quando estão em duas ou mais pessoas (imagem coletiva). Entretanto, quando está fotografando uma só pessoa, ele pede que essa lhe dirija o olhar, mesmo considerando que, na maioria das circunstâncias em que atua, a pessoa tende a olhar, declarando curiosamente que “o fotógrafo é quase como se fosse um ET na frente dos outros, por causa da câmera”. Contudo, considerando a existência de duas ou mais pessoas, Vladimir revela a sensação de que a espacialidade ‘entre elas’ se constitui. De certa forma, há sinais de que, se duas pessoas estão na frente da câmera, elas compartilham o próprio espaço, estabelecendo uma espécie de espacialidade horizontal, perpendicular ao eixo do olhar do fotógrafo. Contrariamente, pode-se levar em consideração que na medida em que o retrato é de apenas uma pessoa, esse espaço não é mais um espaço perpendicular, é o espaço paralelo, sobreposto ao eixo fotógrafo-fotografado. Sob certa análise, seria como se esse espaço se fizesse exatamente sobre a linha de direção da visão e criasse uma conexão entre aquele que olha e aquele que está mirando a câmera. Nesta dinâmica, aquele que está observando a imagem materializaria esse espaço que lhe pertence, mesmo que por um breve instante. Esta fração de tempo promoveria, a partir de um *punctum* que desperta a contraperspectiva, uma ligação que poderia gerar um compartilhamento momentâneo de espaço, mesmo que isto ocorresse no nível inconsciente do observador.

## 6.2.2 Considerações advindas da SÍNTESE DA FASE 1

A análise síntese da abordagem 1 contempla alguns itens relevantes aos objetivos aqui propostos. A primeira ressalva a se fazer diz respeito ao fato de que nesta abordagem não houve perguntas que tratassem dos conceitos de fotografia, as suas funções, sequer a relação da verdade e tampouco os tipos de fotografia que o entrevistado mais gosta de praticar ou mesmo observar. Tais carências foram notadas e supridas no segundo momento da etapa qualitativa apresentada. Em relação a este momento, o que se buscou fazer foi concentrar a discussão sobre três itens: sobre a prática e as funções da própria *selfie*; sobre a ação de direcionamento do olhar para a câmera; assim como considerar as sensações que a imagem fotográfica do perfil de outras pessoas desperta nos entrevistados (utilizando-se do olhar direto).

### 6.2.3 Momento 1 – Considerações a respeito das *selfies*

Irá se partir então pela opinião concentrada ou sistematizada desse grupo de pessoas, estabelecida em relação à *selfie*. Em primeiro lugar, há a questão da solicitação para obtenção da *selfie*, já que o procedimento da entrevista começava com a solicitação de que a pessoa obtivesse a sua própria *selfie*, naquele lugar em que se estava. Notou-se, de parte dos entrevistados, certo incômodo, algum tipo de surpresa, ocasionando um pequeno momento de hesitação. Tal inquietação relacionou-se, a princípio, ao fato de estar-se em um local público.

A decisão da obtenção da *selfie* se fez sempre no mesmo lugar em que se posicionara o entrevistado, salientando seu caráter de perfil estático, mesmo que lhe tenha sido ofertada a possibilidade de fazer em qualquer espaço que circunscrevia a entrevista.

Inicialmente, percebe-se que há certa preocupação com a produção ou uma organização para a produção de *selfie*. Alguns cuidados dizem respeito à própria aparência do fotógrafo, enquanto outros dizem respeito aos elementos postos ao fundo, às nuances do cenário ou, mais tecnicamente, em relação à composição da imagem. Em relação aos cuidados da própria pessoa, percebeu-se algumas menções, mesmo que tivesse sido dito em um tom bem baixo: “Ah... Vou ajeitar meu cabelo”, ou ainda “Deixa eu ver como eu estou”, foram frases sintomáticas pronunciadas já com o celular em mãos, fazendo-o enquanto caráter de espelho. À esta ideia de um espelho, num segundo momento (posterior ao seu autocuidado com a imagem), sucedia-se uma atenção especial aos elementos da composição fotográfica que, mesmo se fazendo dentro da própria composição em que ele se postava (ainda no espelho), aponta para certa dualidade entre alguém que está querendo se fotografar, mas que não deixa de ser um fotógrafo.



Interessante notar que em apenas uma oportunidade se cogita a hipótese de que a *selfie* seja coletiva, provendo a ideia de que mais alguém envolvido ao cenário pudesse nele aparecer. Este caso, interessantemente, configurou-se como o único no qual a *selfie* se fez no sentido horizontal, operando a composição fotográfica de uma maneira mais demorada, indicando certo cuidado a partir de uma distribuição meticulosa dos elementos no quadro. Tal ação, natural aos fotógrafos, parece sobressair-se na ação, mesmo que durante o tempo em que se estaria planejando essa composição ele possa estar olhando diretamente para a imagem de si próprio que, ademais, faz parte da composição.

Em relação ao segundo questionamento, que trata da ‘opinião sobre a *selfie*’, o que se percebe é que, sobre um aspecto mais técnico, exalta-se certa facilitação dos processos fotográficos provenientes da evolução tecnológica, o que, nos depoimentos, foi considerado um aspecto positivo. Essa facilidade estaria no fato de que, circunstancialmente, as pessoas não poderiam fazer as suas fotografias aparecendo nelas, e que esta possibilidade se estabelece como uma virtude. O ponto negativo, percebido nos apontamentos sobre a *selfie*, estaria relacionado ao uso indiscriminado, excessivo e ‘exagerado’ deste tipo de imagens.

Considerando estas ponderações, notou-se ainda que, nos casos em que a opinião da *selfie* relaciona-se ao seu próprio uso (a obtenção, pelo entrevistado), valorizam-se fatores como autoestima elevada, a facilidade de se autorretratar, proposta aceita em virtude de sua praticidade técnica. Todas as considerações, quando positivas, justificariam suas próprias obtenções de *selfies*. Em contrapartida, nas *selfies* feitas pelos outros, a opinião ampara-se na prática da *selfie*, considerada como recorrente e gratuita, ressaltando seus aspectos negativos. Sob outros termos, indica-se que a opinião negativa estaria relacionada à prática da *selfie* quando feita pelos outros, não se reconhecendo como realizadores de imagens que alimentam o mesmo tipo de problema que criticam nos outros.

Sustentam, ainda, a maioria dos entrevistados, que há uma intenção seminal na prática da *selfie* de obtê-la para mostrar aos outros a sua imagem, e que, mesmo que a ação de postar não se efetive, a imagem continua sendo uma *selfie*. A mobilização para se fazer a *selfie* estaria em mostrar aos outros, mas a essência é pensada para si justamente porque continuam se autoidentificando, mesmo que esta imagem não seja publicizada. Anterior parece a vontade própria de se ver, se comparada à vontade de se mostrar.

Frente à questão de ‘sentir-se à vontade’ percebeu-se um comportamento polarizado. Aqueles que afirmaram que se sentiam à vontade, relacionam tal ‘tranquilidade’ a uma felicidade própria, apontando para uma satisfação relacionada a uma autoestima alta, ou ainda considerando ‘a alegria de estar com os outros’. Tais sensações parecem interessantes porque

relacionam-se com uma sensação ativa em relação a si, a certa felicidade de estar se sentindo bem, seja por si só, seja na relação com os outros.

Enquanto isto, os que afirmam que não se sentem à vontade apontam para duas questões: o não reconhecimento de si, somado a eventuais problemas ligados à técnica específica proveniente da imagem obtida por *smartphones*. No primeiro caso, que aponta para o problema de não se reconhecer, parece não admitir que possa ser desta forma como a *selfie* o revela. A noção de expectativa do espelho (do surgimento de outro que não se costuma ver) não se cristaliza de forma exata na imagem estática. Ou a separação entre o que acredita ser e o modo como o veem deve ser minimamente divergente.

Outra direção que justifica o desgosto pela *selfie* aponta para alguns problemas técnicos, como os problemas advindos da objetiva grande angular que distorce muito, ou ainda do fato de que o celular, propondo-se a ser a câmera, não apresenta as qualidades suficientes para tal.

No que tange a ‘finalidade da *selfie*’, notou-se duas coisas: uma positiva (também o fazendo em relação às suas próprias *selfies*), que seria para mostrar a beleza própria, marcando momentos felizes, relacionando novamente as questões de felicidade e de alegria. Já como negativa (também em relação à *selfie* feita pelos outros), se faz para os outros uma ilusão de vida feliz. Novamente, percebe-se que as considerações positivas têm a ver consigo próprio (com suas próprias *selfies*), enquanto as negativas estariam relacionadas com a prática dos outros. Esta *selfie* (de outrem), segundo os fotógrafos, não passa de triviais momentos, que não dizem nada sobre quem seria aquela pessoa. A *selfie* (dos outros) seria superficial e gratuita.

Quanto ao quarto ponto, que trata da ‘diferença da entre *selfie* e autorretrato’ relata-se uma aproximação conceitual de que o autorretrato tem mais consistência, mais verdade. Sustenta-se que o autorretrato deve ser visto (e produzido) considerando-se como uma fotografia mais íntima, devendo ‘ter algo a mais’ que a trivialidade da *selfie*. Tal noção aproxima-se à questão de uma cara do sujeito, que deve ser buscada ao se sobrepor à máscara. O oculto, o protegido, o secreto deve suplantar o dissimulado e convenientemente exposto. O autorretrato seria a cara, enquanto a *selfie*, a máscara. Esta, a *selfie*, configura-se como mais superficial, representa mais uma ilusão, seria mais falsa, e justifica-se na sua existência para os outros, e não para si próprio. O discurso verdade/ilusão, cara/máscara, mesmo que aparentemente apresente-se polarizado, mostrando uma tendência para um ou outro lado, solicita uma análise das nuances que daí surgem, frente a qual aproximam-se as duas coisas, sob pena de entendê-la como uma dualidade, o que está distante dos objetivos deste trabalho.

Um dos pontos comuns em relação à diferença da *selfie* e do autorretrato, em todas as respostas, acontece na percepção de certa surpresa quando da aplicação do questionamento.

Depoimentos como ‘nunca tinha pensado nisso’ aliam-se à demora em tentar encontrar estas diferenças que indicam, ao menos para os fotógrafos entrevistados, não haver uma problematização sistemática neste sentido.

O último ponto, que compreende a pergunta sobre ‘O que lhe mobiliza para produzir as *selfies*?’, revelou aspectos de cunho pessoal e, adicionalmente, profissional. Como motivos pessoais, destacam-se a forma física atual (‘se sentindo bem’), assim como a valorização de momentos íntimos (pontuadamente, os filhos pequenos de alguns entrevistados), relacionando a decisão de obter a *selfie* com os instantes – os momentos sobrepõem-se à técnica – que passam com os filhos. Outra razão, também pessoal, aponta para obtenções coletivas da *selfie*, justificando-se que a mobilização para produzir esta *selfie* normalmente se relaciona com a presença agradável, no momento, de outras pessoas. Ao ‘sentir-se bem’, agora com a relação com os outros, celebra-se a ideia de um momento mais próximo, mais compartilhado. Quanto à escolha de fazer a *selfie* em um momento relacionado ao profissionalismo, os fotógrafos citam os exemplos em que gostam de se fotografar em companhia daqueles que, naquela ocasião, ele retratou. A *selfie* feita após os eventos ou sessões fotográficas se cristaliza, buscando estabelecer uma ‘amizade’ ao final do evento, tentando romper certa barreira imposta pelo profissionalismo e, ao alcançar o estágio de uma amizade, constituir, implacável, a naturalidade entre fotógrafos e retratados.

#### **6.2.4 Momento 1 – Considerações a respeito do olhar direto**

No que tange a questão do olhar direto, determinados depoimentos indicam que há motivos interiores para olhar para a câmera, indicando serem mais ambíguos e imprecisos. Remete-se, ocasionalmente, a sentimentos evidenciados por expressões como ‘sentir-se bem consigo mesmo’, de mostrar ‘confiança para os outros’, e de que determinada fotografia ‘seria mais representativa e que mostraria mais sentimentos’, motivo pelo qual afirmam olhar para a câmera. Ponto peculiar na descrição dos sentidos advindos do olhar direta, os depoimentos estabelecem algumas metáforas que se constituem como uma ligação física entre a questão do olhar e a copresença espacial. Afirmam, por exemplo, que ‘se não olhar, não está junto’. A expressão ‘junto’ remete a algo que estaria fisicamente aproximado. Afirmam ainda que se passa a existir para o observador na medida em que dirige o seu olhar para a lente. Sob outros termos, na medida em que o retratado olha para a câmera, essa pessoa passa existir para aquele que o observa. Por fim, outra metáfora interessante percebe-se na afirmação ‘quando olha ele

está conversando com o fotógrafo' que, tratando-se de um apelo a outro sentido, indica que essa conversa estaria sendo feita na presença física de ambos.

A respeito das eventuais diferenças percebidas nas imagens com o olhar direto e indireto, o que emerge como mais interessante é o fato de que o olhar direto indica mais conexão e mais segurança na percepção dos entrevistados. O não olhar (olhar indireto) seria exatamente o contrário: ele não cria uma conexão entre o observador e o observado, configurando-se por isso como mais inseguro.

Ponto crucial nas percepções apontadas nos depoimentos, percebe-se ocasionalmente uma espécie de 'descorporificação', ou mesmo uma antropomorfização do equipamento, uma fusão descritiva entre câmera e corpo. Uma das citações diz: "quando me olham, é como se estivesse dentro da câmera!". Assim, sob certo aspecto, 'dentro da câmera' seria uma incorporação de um lugar que, mecanizado, não comporta o corpo, mas subjuga o olhar. Estar dentro da câmera é, sob algum modo, tornar-se o mecanismo, e sob certo aspecto, descorporificar-se ao se materializar no objeto câmera. Já a antropomorfização da câmera, na *selfie*, percebe-se em depoimentos como: "ah... o celular está olhando pra mim", enquanto outro explica: "a câmera é como se fosse o olho e o celular como se fosse o corpo". A transformação do corpo em uma câmera, mesmo que se faça por analogia, configuraria a lente como sendo igual ao olho, enquanto o celular (com semelhança funcional em relação ao equipamento) seria a presença do corpo. Sob este aspecto, considerando a diminuição do aparelho, interessante perceber uma possibilidade de fundição ao corpo de quem opera. A descorporificação do fotógrafo, ao somar-se à ideia de antropomorfizar o equipamento, sugere a presença de uma espécie de prótese, considerando que já nos *smartphones* o aparelho não existe mais, restando apenas a pequena presença da lente, muitas vezes camuflada na estrutura do aparelho. Sob esta égide, a câmera desapareceu. Ao deixar aparente apenas sua pequena objetiva, o equipamento fotográfico deixou de existir, podendo relacionar tal supressão a esta possibilidade de descorporificação. Na medida em que se opera a administração da obtenção no espelho da tela dos *smartphones*, cuja estrutura apenas indica a sua existência pela presença da câmera, considera-se que o equipamento esteja desaparecendo, sendo incorporado por uma tecnologia que, a princípio, serviria a outros fins. Esta convergência, em maior ou menor grau, busca trazer a praticidade da tecnologia a partir das demandas culturalmente criadas pelo corpo. Ora: se a tecnologia busca constantemente a simplificação – quase a supressão – de interfaces para sustentar-se em suas necessidades contemporâneas, o desaparecimento do equipamento fotográfico por submissão à tecnologia dos *smartphones* indica o movimento de supressão total dos sinais fotográficos nas estruturas dos *gadgets*. A limitação para tal junção ainda reside,

percebida principalmente em relação às reflexões sobre o olhar que aqui se propõem, na impossibilidade de fazer (ao menos até os dias de hoje) com que a câmera seja a tela. A câmera, deslocada da tela, mesmo que muito próxima, ainda causa um estranhamento que exige certa habilidade para olhar-se enquanto fotografa.

Um ponto interessante em relação a esta conjunção é que se percebe certa confusão entre olhar ou não para a câmera nas observações de *selfies*, apontando inclusive em suas próprias imagens: “Não, mas eu estou olhando para a lente”, ou ainda “Não, ele está olhando para si”. A aproximação da lente em relação à própria imagem causa, mesmo em fotógrafos experientes, certa ilusão de que sempre está se olhando para a lente, particularmente no caso das próprias *selfies*. E, peculiarmente, quando esses entrevistados são elucidados em relação a esta confusão, relatam uma certa surpresa: “ah, realmente, não tinha me dado conta desse tipo de coisa”.

No questionamento que trata dos procedimentos em relação ao olhar das pessoas, percebe-se uma ideia recorrente de tentarem ser ‘invisíveis’. Pertinente considerar, inclusive, que alguns entrevistados alegam que não gostam do olhar direto, uma vez que se sentem incomodados, como se estivessem presentes fisicamente. Constata-se certa intimidação com o olhar direto durante a sessão, uma vez que supõe que o ‘papel’ de olhar (o fotógrafo) caberia às suas atribuições, e não envolve a presunção de ser olhado. A dinâmica da obtenção sugere que o retratado não deva olhar para o fotógrafo, porque é a este que cabe a tarefa de olhar.

Em relação aos valores de qualidade entre os tipos de posturas nas imagens (olhando ou não para a câmera), salienta-se que nenhuma resposta é taxativa, ou mesmo absoluta. O que se aponta, de maneira geral, é uma certa relatividade nas definições, não se configurando como uma opinião definitiva. Não se afirma, categoricamente, que uma seria melhor do que a outra, mas apontam que nas imagens em que o retratado está olhando haveria mais verdade, e mais subjetividade, solicitando uma concentração visual maior sobre o sujeito. A imagem que devolve um olhar direto, segundo os depoimentos, concentra-se ainda mais sobre o sujeito retratado. Em contrapartida, quando não se está olhando para a lente, tal escolha valoriza a ‘estética da foto’, permitindo que se analise a composição ‘para dentro’ do quadro. O olhar direto, opostamente, breca o ingresso nos espaços internos da imagem (sua composição e perspectiva, concentrando, mesmo que por breves instantes, a observação do sujeito posto na imagem).

### **6.2.5 Momento 1 - Considerações sobre o perfil de outros**

O último bloco de questionamentos trata das descrições, sensações e considerações sobre o espaço, referindo-se à observação do perfil de outras pessoas. Neste ponto, reforçam certa sensação de incômodo, uma vez que o olhar direto do outro (e até mesmo o seu próprio olhar direto) os desconforta. Alguma resposta para o incômodo com o seu próprio olhar poderia residir no fato de que ele se veria como ‘um outro’, mesmo que se trate dele próprio. Este olhar para si mesmo desafia ainda mais amplamente a sua autoidentificação na respectiva imagem. Suscita algo com se outra pessoa estivesse olhando para ele, uma vez que não se reconhece como tal.

Em relação aos sentimentos provocados pelas imagens, reafirmam que as imagens ‘não olhando’ os deixariam mais à vontade, indicando ainda que o retratado que não está olhando diretamente para a câmera estaria mais presente no próprio cenário, dentro do espaço da própria fotografia, não transgredindo o espaço em direção ao seu observador, reforçando a ideia de que esta projeção se faz ‘para dentro da foto’.

Contudo, no caso das *selfies*, muitas vezes os retratados, que normalmente estão olhando em direção à lente, não estariam ligados ao próprio cenário, mesmo considerando que algumas motivações para tal obtenção encontrem justificativas na espacialidade onde o retratado se encontra. O espaço é motivação, mas o olhar o distancia deste para se projetar sobre o observador. Diz-se: “ah, é a mesma cara com vários fundos”, indicando uma desvinculação entre o sujeito e o espaço no qual ele está. Acrescido por essa ligação entre o olhar do observador, o espaço não está em conjunção com essa pessoa, estando mais ligado a quem lhe observa.

Há algumas indicações que apontam que o olhar direto seria mais íntimo e mais próximo, relacionando estas sensações às questões de verdade e confiança. Revelam os depoimentos que percebem, apesar de certo desconforto de serem olhados, uma ligação com os retratados que demonstra noções de verdade e de confiança. Como um sentimento referente ao retratado, indica-se que esta pessoa seria ‘verdadeira’, podendo ser depositária de confiança, na medida em que ele nos observa diretamente. Algo como se a verdade e a confiança estivessem em quem aparece na foto, ao passo que o desconforto se revela como sensação exclusiva do observador. Tal reflexão estabelece novamente uma tensão entre o ‘lado de lá’ e o ‘lado de cá’ do plano que representa o quiasma, reforçando um conflito de forças que empurra e puxa os atores do processo de contato visual. Esta dualidade se reforça, ainda, em relação à espacialidade, quando dizem que não se deve falar durante a dinâmica de obtenção das imagens, ‘ah, faz de conta que eu não estou aqui’, devendo-se dizer ‘eu estou aqui, mas estou confortável’, revelando que estaria presente, e acima de tudo integrado ao espaço, permeado

pela espacialidade e adaptado ao ambiente. Neste movimento, a naturalidade se conseguiria a partir da permeabilidade ou da conjunção do fotógrafo com o espaço, e não com sua exclusão.

O sentido que remete à sensação de copresença, na maioria das vezes, trata-se como se estivesse (o fotógrafo) lá no espaço correspondente ao retratado, e não se projetando sobre o espaço do observador. Propondo-se a ideia de que observador e retratado estivessem no mesmo lugar, notava-se uma prerrogativa que conduzia o fotógrafo (enquanto observador) para dentro do lugar das pessoas, gerando certo incômodo pela presença do olhar direto, indicando-lhe, de certa forma, que isso não lhe era permitido. A ideia de copresença, então, considera a hipótese de ingresso naquele espaço, sendo incongruente a visão direta que o induz a estabelecer-se na condição de observador e, portanto, limitado à sua presença física que o impede de transgredir o plano que se apresenta a ele.

### 6.3 O SEGUNDO MOMENTO DA ABORDAGEM QUALITATIVA

A diferença crucial entre o primeiro e o segundo momento reside nos procedimentos iniciais e finais das conversas com os fotógrafos. Se no primeiro momento a conversa já partia da solicitação da produção da *selfie in loco* aos entrevistados, na segunda abordagem (nesta fase foram 9 os fotógrafos participantes) a conversa estabelece-se a partir de uma maior sutileza e amplitude. A busca por sutileza envolvia o entendimento de que a solicitação da produção da *selfie* revelou-se prematura, uma vez que deixava o entrevistado, desde o início da conversa, um tanto constrangido (às vezes até acuado). Mesmo que o constrangimento operasse também nesta segunda abordagem, as conversas anteriores à solicitação da *selfie* construíam uma circunstância mais leve e sutil, mais propícia à realização da *selfie* e à continuidade da conversa.

No cuidado com a amplitude, atentou-se para a implantação inicial de perguntas que suscitasse a discussão a respeito da fotografia, de forma mais ampla. Conceitos e funções, as modalidades da prática fotográfica que mais lhes agradavam, bem como a relação da fotografia com os conceitos de verdade considerados pelo fotógrafo, trouxeram um olhar mais genérico e sutil para o processo das entrevistas.

Quanto à ampliação da parte final das entrevistas (em relação ao primeiro momento), categorizaram-se, presumidamente, alguns sentimentos que poderiam ser relevantes para que o entrevistado opinasse. Tais sensações foram apresentadas em fichas impressas (ANEXO E) para que o entrevistado pudesse apontar quais as que mais lhe tocavam, as que menos representavam e, acima de tudo, os motivos que davam estes sentimentos às imagens que lhes eram mostradas.

Frente a esta dinâmica, também a escolha de imagens do perfil para ser analisado foi refinada ao longo da segunda abordagem. Em um primeiro momento (da entrevista 5 até a entrevista 10) foi utilizada uma imagem padrão de um perfil de uma pessoa, olhando para a lente, a partir da qual se solicitava a descrição de tais sensações. Contudo, percebeu-se que a relação entre postura do rosto e a espacialidade circundante, bem como a proposta em relação à *selfie*, exigiriam a construção de perfis modelos, apresentados na tela do celular. Estes modelos, previamente, foram feitos a partir da busca de perfis padrão oriundos do primeiro estágio (quantitativo) da pesquisa. Frente a isto, selecionou-se um perfil masculino e um feminino. Nestes, buscou-se contemplar a presença de três imagens: (1) olhando para a câmera, em *selfie*; (2) olhando para a câmera com imagem de si; (3) não olhando para a câmera, em *selfie*. Salienta-se que a segunda categoria compreende a imagem na qual o retratado selecionou-se a partir de uma foto obtida por outro e, normalmente, produz uma possibilidade de exclusão menor do cenário. A imagem de si seria algo que não se limita à envergadura de alcance do braço, presente na maioria das *selfies*.

Ao apresentar-se este conjunto de possibilidades de perfil, os questionamentos permaneciam orbitando em relação às sensações previamente apresentadas, mas eram trabalhadas em momentos alternados à apresentação dos perfis. Tal conduta sempre foi baseada nas intenções próprias à análise qualitativa, buscando revelar as nuances dos discursos como sinais que colaborassem com a reflexão.

Frente à aplicação desta segunda abordagem, as considerações a respeito dos resultados constituíram-se pela atenção individual registrada em planilha de cada respondente para, posteriormente, construir uma síntese dos apontamentos.



### 6.3.1 Considerações pontuais – momento 2

Carla inicia sua fala considerando que a fotografia ‘não seria sobre as pessoas, e sim sobre a vida delas’. Revela que, ao fotografar as pessoas, também aprende com estes momentos, realçando certa sintonia ou uma reciprocidade entre o fotografado e o fotógrafo, para construir uma relação mais fiel e, conseqüentemente, mais natural.

Carla sustenta que, na sua tarefa de fotógrafa, para a viabilidade da conquista da naturalidade, deve-se fazer com que ‘o adulto converse contigo’, se solte e estabeleça uma relação mais próxima do sujeito fotografado (utiliza a expressão ‘como se tu viesse pra frente da câmera’), na medida em que se põe à frente da câmera, ocultando-a. Sugere, frente a este desafio, a possibilidade de junção entre câmera e fotógrafo, uma espécie de mescla, unificando-se em uma coisa só que, pertencente ao ambiente, traria mais naturalidade para a circunstância.

Já a segunda entrevistada, Ana, utiliza uma expressão interessante para valorizar a tarefa fotográfica: “parece bobagem, mas a única coisa que ficará, que restará, são as imagens fotográficas”. Entende-se que a ideia da função da fotografia seria a de construir uma essência, uma biografia essencial que demonstra a função de promover a perenidade (ilusória) dos sujeitos que se deixam retratar.

Ana ainda afirma que a *selfie* seria produzida considerando a sua utilização futura e não pensando em sua representatividade no tempo presente. Ou seja, a *selfie* não seria feita para aquele momento, sendo produzida para ser utilizada em um momento posterior. Produzida no próprio momento, acaba sendo utilizada depois, não afetando, segundo o depoimento, a própria produção da *selfie*, que se estabelece como uma ação oportuna de um momento específico.

Ana ainda considera que o olhar deslocado sugere que o retratado estaria ‘pensando em outra coisa’, indicando um deslocamento cognitivo, como se estivesse pensando nesta outra circunstância. Ou seja: no olhar deslocado, a depoente utiliza-se de expressões do tipo: ‘como se estivesse sonhando’, ‘mais longe’, remetendo à ideia de que um olhar indireto suscita este tipo de compreensão.

Em relação à terceira entrevistada, Fátima, percebe-se dois pontos muito interessantes de suas falas. A primeira diz respeito a uma possibilidade de comparação entre a *selfie* e a fotografia de moda, sustentando que esta aproximação se daria pela ideia de que ambas mostrariam “uma verdade que queríamos, ou pretendemos, ver”, constituindo-se como construção de algo a partir de um controle das aparências que se postam à frente da câmera. Tal discurso emerge de uma relação que a depoente faz entre a *selfie* e uma proposta de autoaceitação, sendo este o segundo ponto a se destacar individualmente de seu discurso.

Entende, sob este prisma, que a *selfie* é feita para si própria (e não para os outros) como uma estratégia de cristalização de uma imagem positiva de si para si. Seria diferente da ideia de se constituir em relação aos outros, muito relacionada à prática da *selfie*. Ela sustenta que esta autoafirmação, que pode se utilizar da *selfie* como ferramenta, deve se constituir no controle da sua própria imagem em relação às próprias expectativas. Para isto, utiliza-se de truques inerentes às habilidades fotográficas, como reenquadramento, maquiagem, escolha de ponto de vista (todos estes aspectos descritos na sua fala como ‘truques’), para mostrar-se a si própria da melhor forma possível.

Rosângela relaciona à questão da verdade as imagens que retratam, nas pessoas, ‘o momento em que vivem’, não se concentrando em um instante preciso ou definitivo, relacionando-o essencialmente àquele momento da vida de cada uma das pessoas. Sustenta ainda que, no papel de fotógrafa, não busca transformar a pessoa, mas tenta obter da pessoa ‘o que ela quer, o que ela é’. Percebe-se particularmente neste depoimento a relação com uma busca do imaterial, do oculto, de um sentido profundo, no esforço em prol da verdade, afirmando adicionalmente que ‘a *selfie* não traria isso’, configurando-se como algo mais ligado à superficialidade, reflexo imagético ligado apenas à aparência.

Reforçando tal peculiaridade do discurso, a entrevistada sugere que as pessoas deveriam ‘se permitir’, fazendo emergir de si uma sensação de que a verdade foi alcançada, frente a qual não se precisaria, sequer, que se mostrasse a foto, durante a dinâmica, aos seus retratados. Revela-se ainda ‘empolgada’, como se aquilo trouxesse para a fotografia que produziu uma sensação de completude para si própria. A fala da entrevistada suscita, ainda, uma conquista tão superior que, comparativamente, poderia ser entendida como uma espécie de êxtase, quando afirma que captou ‘aquele momento’ do seu retratado. Um momento sublime que se conquistou pela sintonia entre ambos.

Dos depoimentos que são colhidos de Sandra, quinta entrevistada desta segunda fase da abordagem qualitativa, dois pontos destacam-se como percepções que não surgem nos outros depoimentos. O primeiro diz respeito à necessidade de, assim como propõe que seu fotografado esteja com um bom estado anímico e propenso a envolver-se na seção fotográfica, que o fotógrafo deve também estar em um ‘bom estado de espírito’, sendo que tal atitude é considerada como determinante para o resultado das imagens.

O depoimento de Sandra ainda sustenta um ponto peculiar. De todos os entrevistados, suas considerações em relação à diferenciação entre *selfie* e autorretrato apontam fortemente para aspectos técnicos envolvidos em ambos os processos, com especial destaque às reflexões acerca da presença da câmera no contexto de obtenção. Destas, a que mais se destacou foi a

consideração de que a câmera, separada do corpo, configura a existência de um autorretrato e que, contrariamente, o contato entre câmera e fotógrafo caracteriza fortemente a prática da *selfie*.

Outro entrevistado que colaborou com aspectos pontuais muito positivos à reflexão, Roque inicialmente indica que a fotografia teria perdido suas virtudes de unicidade, de objeto trabalhado com necessária desenvoltura técnica, sendo comparável, no discurso um desaparecimento da ‘aura’ da fotografia. Comparativamente, é como se a fotografia mais atual, em virtude dos avanços tecnológicos, tenha tornado-se uma indústria que não sustenta mais seu caráter artístico. Tal consideração, como viu-se, aproxima-se dos conceitos que envolveram a transição entre arte e fotografia a partir do surgimento desta última.

Roque aponta ainda que as ações de naturalização do ambiente, necessárias aos procedimentos que buscam fotografias mais valorosas, é tarefa também do fotógrafo. Cabe a ele perceber, na relação com os seus retratados, qual caminho seguir na condução da relação, propondo como a ação deve ser administrada de forma a conquistar a naturalidade que, segundo ele, ocasiona imagens mais belas.

As opiniões de Roque a respeito da *selfie* também são peculiares. Fala que a prática da *selfie* tem por objetivo mostrar que a pessoa estaria fazendo algo, utilizando-se inclusive da expressão, totalmente indiciária da relação com um eventual futuro observador: a *selfie* seria postada ‘para causar aquela invejinha’. Tal expressão reafirma a condição de se fazer a *selfie* para que os outros pudessem imaginar-se naquela que seria uma circunstância feliz.

Um último apontamento deste entrevistado reforça uma constatação procedimental que apareceu também, particularmente, no discurso do entrevistado Guilherme. A percepção do interesse deste depoimento ancora-se na descrição da obtenção, que seria considerada como a mais virtuosa. Nesta descrição, Roque afirma que obtém várias fotos sem pedir para que o sujeito olhe em sua direção. Propõe, então, subitamente, que o seu retratado lhe olhe! Neste determinado momento, neste exato instante, obtém a imagem. Reforça a ideia de um momento sublime, de um instante puro, de ligação e proximidade incomum, sem máscaras ou trejeitos artificialmente constituídos. Algo como se a fotografia ideal estivesse no ‘instante verdade’, ponto localizado na transição de uma ‘ilusão pela pose’ e uma posterior ‘normalidade da ação’. O espontâneo, o puro, o contato verdadeiro se daria neste instante. Os depoimentos de Maira também salientam esta peculiaridade, instaurando uma recorrência que sugere o estudo mais detalhado. Indica que a naturalidade seria um instante, muito breve, a partir do costume que se estabelece entre ambos.

Maira ainda indica que as *selfies* seriam melhores se fosse possível distanciar-se do rosto, mas que o pau de *selfie* não soluciona o problema. Exige, segundo seu entendimento, um desconectar-se entre câmera e fotografado, o que ocasionaria uma virtuosa ampliação dos contextos e um benéfico distanciamento do rosto.

Maira é a única das depoentes que identifica seu perfil como um autorretrato. Diz que se enquadra nesta categoria por ter sido feita demoradamente, carregada de intenções que ela buscava passar. A demora e detalhamento na produção, os aspectos que envolvem a separação entre ela e o equipamento, a carga ideológica proposta por tal obtenção e escolha: estes são alguns dos fatores que estabelecem, segundo ela, a caracterização de seu perfil como um autorretrato.

Nos depoimentos de Guilherme, a ideia mais pertinente trata das ações que dinamizam suas obtenções. Pede inicialmente que os seus retratados o olhem, ressaltando que este seria o movimento natural da relação. Os retratados esperam dos fotógrafos, segundo ele, as coordenadas sobre como agir, que postura tomar, etc. No desenrolar da sessão fotográfica, ele começa a direcionar o olhar para outros pontos, indicando a presença da própria mão como ponto de direção do olhar. Acostumado com o ambiente, pede aos seus modelos que olhem pontos fixos que estão colocados atrás ou ao lado dele, constituindo uma representatividade do espaço que lhes circunda. Reflexão semelhante à proposta por Marcelo, que salienta a indicação espacial para que o sujeito ‘não fique olhando para o nada’, uma vez que o nada deve ser considerado, verdadeiramente, apenas como algo fora do campo da imagem.

Um último apontamento interessante, oriundo do depoimento de Marcelo, nesta segunda fase de entrevistas, remete a um aspecto que conotaria um processo de ‘glamorização da *selfie*’, na medida em que as pessoas, segundo este entrevistado, “vivem uma vida comum, e precisariam desse *glamour* da *selfie* para se valorizar”. Este valor, colocado neste tipo de imagem, suscita que a representação nas redes sociais amplifica o seu poder imaginado de alcance e, com isso, ampara-se em uma supervalorização destas aparições.

Considerando os diversos depoimentos pontuais que alimentam a reflexão acerca da espacialidade, do papel do fotógrafo, das relações de proximidade e naturalidade, passa-se agora ao desenvolvimento de uma síntese que possa problematizar ainda mais algumas questões que, por recorrência, evidenciaram suas pertinências.

### 6.3.2 Considerações a respeito da fotografia a partir da SÍNTESE DA FASE 2

Neste segundo momento da abordagem qualitativa, partiu-se dos conceitos proferidos pelos entrevistados em relação ao seu entendimento sobre fotografia, quais as suas funções, bem como dissertar sobre o conceito de verdade relacionado à fotografia, além de questioná-los a respeito dos tipos de fotografias que mais gostam de fazer e olhar. Terminada esta fase inicial, só então era solicitado que os entrevistados procedessem a obtenção da *selfie*, seguindo-se, enquanto segunda parte do questionamento, os questionamentos que aplicaram-se na primeira abordagem da pesquisa. Tal procedimento inicial tinha por objetivo uma incursão com maior sutileza na introdução dos conceitos que envolvem a fotografia de forma mais genérica.

A primeira sensação advinda dos discursos é que o conceito de fotografia funde-se, nos apontamentos, às suas funções. Nenhum dos depoimentos efetivamente trabalha um conceito da fotografia de forma mais genérica, aproximando-a do surgimento ou desenvolvimento da fotografia. Recorrentemente, o que se percebe são relatos que conceituam a fotografia através das descrições de suas funções.

Dentre as funções que se destacam nas falas, a principal seria a questão do registro do tempo, da memória. As palavras registro, tempo e memória aparecem recorrentemente nos apontamentos, afirmando, ocasionalmente, que “a memória como lembrança que deve ser registrada”. Considera-se, contudo, que essa memória descrita se estabelece em relação às outras pessoas, remetendo pouco à própria memória do entrevistado.

Salientam ainda que a fotografia esteja muito relacionada às pessoas, a serviço da vida das pessoas, apontando os seus depoimentos mais para a busca do sentimento do que de uma exploração técnica. Algumas falas reforçam o sentido mais humano, na medida em que consideram que a fotografia deva ‘contar histórias’, ‘trazer sentimentos’, ‘fazer arte’ ou, ainda, ‘trabalhar com a noção da emoção’. Todos estes apontamentos e conceitos surgem para explicar a função da fotografia, como uma prática que teria a capacidade de mobilizar sentimentos de forma a revelar algo que estaria oculto nessas pessoas.

Pertinente ressaltar que alguns apontamentos técnicos aparecem em relação à finalidade da fotografia, mas parecem estar relacionados a alguns entrevistados com mais idade e experiência. Esta relação pode ter sentido em virtude das marcas do tempo de prática fotográfica, que parecem indicar uma sustentação da sua virtude nos aspectos técnicos, e não tanto na capacidade de envolvimento com seus retratados. Contudo, majoritariamente percebe-se nos discursos a busca pela materialização do sentimento dos outros, de algo mais ambíguo que provém da fotografia.

No ponto em que se questiona a noção da fotografia enquanto verdade, uma ideia recorrente sustenta que a ação do fotógrafo sobre a cena invalidaria a veracidade da imagem, apontando para uma noção de verdade que seria conquistada frente a hipótese de não ter sido manipulada antes de sua obtenção. Importante salientar que falam da noção de como a fotografia seria verdade pelas ações que se estabelecem antes das obtenções, fazendo poucas citações a eventuais transformações posteriores nas imagens fotográficas, principalmente advindas da utilização de softwares de edição de imagem.

Outro ponto peculiar em relação às considerações sobre os âmbitos que configuram a ‘verdade’ na fotografia: ou se considera a verdade enquanto suporte (técnica), ou em relação aos sentimentos promovidos. Nos depoimentos, considera-se a conceituação da verdade enquanto suporte ou técnica, assim como se faz em relação ao comportamento das pessoas que estão ali. Ponto crucial é o entendimento de que os fotógrafos – todos eles dizem – atuam nos dois níveis, devendo se esforçar em promover essa verdade do suporte, assim como tentar absorver essa verdade em relação ao comportamento de seus retratados.

Uma das questões importantes em relação à verdade é que algumas vezes aparece a ideia de que a verdade estaria ligada a um determinado – e efêmero – momento. A verdade estaria naquele instante, seria satisfeita quando se conseguisse captar ‘exatamente’ aquele momento, aprisionar ‘aquela’ fração de tempo. Na prática descrita pelos entrevistados, considera-se inclusive que dentro de um ensaio fotográfico podem se revelar várias verdades, em vários momentos daquela pessoa. Isto remete a uma ideia de uma verdade transitória, algo como uma verdade ‘de agora’, que pode ser entendida como um transcorrer do tempo. Sob este aspecto, a *selfie* deveria então, ser considerada uma grande verdade, justamente porque trabalha sob o conceito de vários momentos, enquanto o autorretrato define o seu retratado como definitivo e, de certa forma, como imutável por um período considerável.

Ao apontar certa naturalidade advinda da fotografia que se faz de crianças, salienta-se que as imagens dos adultos exigem uma busca pela naturalidade que envolve, segundo os depoentes, muita conversa. A abordagem mais aproximada e íntima visa descobrir o que aquelas pessoas que serão fotografadas realmente são, revelando-se o há dentro delas. Reforçando tal discurso, afirmam que “a verdade não é só um lugar bonito. A boa foto vem de dentro”, indicando que a maior virtude da fotografia não estaria relacionada ao lugar e sua composição, por exemplo, mas sim em conseguir cristalizar algo que aparece nas falas como altamente impalpável.

Quando questionados sobre as fotografias que mais gostam, a maioria aponta para uma prática fotográfica de pessoas e seus momentos, solicitando à estas pessoas uma espontaneidade

à qual deveriam se permitir, não como algo forçado, trabalhando para que essas fotos sejam espontâneas, afirmando inclusive que este tipo de imagem é o que mais agrada seus clientes.

Curioso apontar que alguns indicam, em suas falas, que gostam de fotografar sem serem vistos, mesmo que não o façam de maneira clara nos discursos. Aponta-se – de parte de alguns depoentes – para gostos fotográficos mais ligados ao fotojornalismo, uma vez que não gostam de serem vistos enquanto fotógrafos, preferindo o seu ocultamento ou supressão da própria presença física que, segundo eles, faria com que as pessoas se portassem de determinadas formas, o que comprometeria a naturalidade da cena. Outros depoentes, em contrapartida, não se importam de ligarem-se às pessoas, de integrarem-se a elas, de mesclarem-se aos ambientes integrando-se ao contexto que se apresenta sob os aspectos emocionais e, não menos importante, os aspectos de ordem física.

### **6.3.3 Momento 2 – considerações a respeito da *selfie***

O tratar da *selfie*, no momento 2 da abordagem qualitativa, já possibilita uma análise em paralelo ao primeiro conjunto de análise. Inicialmente, o primeiro apontamento pertinente diz respeito à própria dinâmica de ação na obtenção da *selfie*, solicitada na circunstância da entrevista. Percebe-se, a partir de sensações do pesquisador, que a maioria dos entrevistados demonstra certo incômodo para fazer a *selfie*, mesmo que se faça essa solicitação ao longo da entrevista (não mais logo no início, como ocorrera no momento 1). Demonstrem tal incômodo e, sintomaticamente, começam a administrar, muitos deles, cuidados com a sua aparência, com sua postura, além de cuidados com a composição do quadro, sendo que todas estas medidas de atenção ocorrem enquanto olham a imagem no celular, utilizando-o como um espelho. No que tange a composição da fotografia, percebeu-se que dois fotógrafos obtiveram sua *selfie* na horizontal, sendo que em apenas uma delas houve um convite para que este pesquisador se juntasse à composição (configurando uma *selfie* coletiva). Na oportunidade das obtenções das *selfies*, igualmente ao primeiro momento, nenhum dos entrevistados se desloca do lugar.

Salienta-se, a partir dos depoimentos, que a *selfie* precisaria ter uma ligação física com o braço (ou um prolongamento físico) para se estabelecer como tal.

Percebe-se, na dinâmica da obtenção das *selfies*, que os cuidados com a composição fotográfica do quadro parecem demorar-se pelo fato de não estarem familiarizados com a perspectiva que se projeta atrás de si. Desta forma, enquanto se estabelece a conversa do encontro da entrevista, o seu ponto de vista, o seu olhar, direciona-se ao seu interlocutor (e toda a perspectiva que está colocada atrás), configurando-se como seu ponto de vista ‘natural’. Na

medida em que se solicita a obtenção da *selfie*, a perspectiva se inverte para um lugar (atrás de si) o qual não está ‘acostumado’ a ver durante a conversa. A escolha, por isso, demanda um pouco mais de tempo, supostamente para conseguir compor este cenário que surge aos seus olhos. Contrariamente, nas sessões fotográficas que costumam fazer, a perspectiva se estabelece o tempo todo a partir de seu ponto de vista, que lhe parece mais natural.

Em relação à opinião a respeito da *selfie*, esta polariza-se entre uma ideia mais positiva e uma visão, sob certo aspecto, mais negativa. De forma positiva, considera as virtudes dos aspectos técnicos, facilitando a inclusão das pessoas nos cenários que frequentam, ao passo que a visão negativa remete ao seu uso social, considerado repetido e gratuito.

Percebem-se, nos discursos, dois tipos de opinião em relação à *selfie*: a *selfie* para uso próprio (envolve autoestima, facilidade e praticidade) e esta outra que condena a prática dos outros, justificando-se por uma ‘falta de conexão’ entre a pessoa e o ambiente, na medida em que a pessoa está olhando para a câmera e desvinculada fisicamente. Outra crítica em relação a esta desvinculação, percebe-se nos depoimentos quando afirmam que, ao vê-las sendo produzidas, não encontram sentido para fazer tal imagem naquele lugar. Deste modo, aquele espaço que parece representar tanto para quem faz sua *selfie*, não parece justificável de parte do observador da ação que, estando ali, não vê razões para tal captura de imagem.

Em relação à *selfie*, percebe-se nos discursos uma vinculação à questão do tempo, relacionando-se pouco à questão do espaço, percepção que indica a presença forte da função do registro, elencado nos primeiros questionamentos das entrevistas. A presença do tempo sobrepõe-se à do espaço pela relação estabelecida entre a fotografia e a memória.

Quanto à sensação de ‘sentir-se à vontade para fazer *selfies*’, alguns depoimentos acenaram positivamente, mas estes revelam, em suas falas, uma tranquilidade evidente sobre sua imagem, salientando sua autoestima e confiança, reforçando que ‘se sentem muito bem para isso’. Outros depoentes, em contrapartida, afirmam não se sentirem à vontade para fazer *selfies* suas. Este incômodo estaria relacionado à insatisfação com sua própria imagem ou em virtude da constituição física da própria circunstância de obtenção. Relatam que fariam a foto caso estivessem ‘totalmente sozinhos’, independentemente do lugar, seja por inexistência de valoração por parte dos outros, seja pela necessidade de fazê-la sem alguém que pudesse retratá-los naquela ocasião. Outro particular ponto é o fato de afirmarem achar ‘engraçado’ ver as pessoas fazendo suas *selfies*, em virtude de estarem naquele mesmo lugar e não compreenderem que tal espaço merece tamanho destaque. Imagina-se que tenha ligação com uma questão de importância relativa da circunstância, que ao indicar-se como trivial para aquele que observa a



ação do outro (obtendo uma *selfie*) revela-se uma atitude injustificada, estranha ou, no mínimo, engraçada.

O quesito que interpela sobre a ‘finalidade da *selfie*’ revela mais depoimentos apontando para finalidades positivas do que negativas. Valorizando a produção da *selfie*, aspectos como ‘a ligação com o lugar’, ou mesmo a constituição de uma ‘ligação consigo mesmo’, remete a algo com um sentido de permanência, uma ideia de perenidade, sendo que tal sensação promove, de forma prática, que sua presença se ponha no tempo e no espaço. Ao se colocar nas imagens, assim como seus retratados, eles também perdurariam, sustentando-se uma ideia de existência da autoria materializada e concreta. Como apontamento mais recorrente em relação às funcionalidades da *selfie*, encontra-se a tarefa de ‘promover o espaço’, ou seja, produz-se a imagem em determinado lugar para mostrá-lo, referendando esta existência no tempo: o sujeito estava, definitivamente, ali.

Tais funcionalidades sugerem que há três motivos relacionados à sua produção: promover o espaço, promover o tempo, ou promover o eu. O primeiro buscaria salientar a importância do espaço físico que envolve o retratado/fotógrafo, enfatizando a abertura do enquadramento (ou deslocando o rosto para o canto da imagem) para inserir aqueles aspectos que se põem ao fundo da imagem, como cenário. No segundo ponto, a ideia de promover o tempo instiga ao registro, instantâneo, daquele momento que se revela singularmente positivo. No terceiro aspecto, que indica as pretensões da *selfie*, a ideia de promover o eu se relaciona a aspectos interiores dos retratados que justificam, por si só, seu registro naquele tempo e espaço. A ênfase, neste último, não reside na plasticidade do lugar, tampouco na simples gravação daquele instante: reside, sim, nas motivações pessoais que encontram amparo em si mesmas.

Os apontamentos desta segunda aplicação das entrevistas reforçam, no que tange a diferença entre *selfie* e autorretrato, o que se percebeu na primeira aplicação: indicam um autorretrato como devendo ser mais planejado, despertar mais sentimento, ser mais pensado e, finalmente, produzido para si próprio. Os depoimentos reforçam a ideia de ser, o autorretrato, mais ‘cara’, sendo, portanto, mais fiel a quem efetivamente este sujeito se parece. Já em relação à *selfie*, percebe-se como uma ação mais trivial, feita para os outros, mais próxima da ideia de ‘máscara’, uma vez que parece ser feita em momentos ou circunstâncias inexpressivas, mesmo que indiquem que tais fotos se prestem mais aos registros representativos da prática do lazer.

No autorretrato, aponta-se ainda, a câmera insistiria em aparecer na imagem, enquanto na *selfie* tenderia a desaparecer. Importante porque sugere a supressão da câmera em prol da própria imagem, relacionando tal desaparecimento não apenas em relação ao mecanismo (que

em imagens normais já se ocultava), mas também evidenciando a inexistência do operador deste mecanismo.

### 6.3.4 Momento 2 – Considerações a respeito do olhar

Inicialmente, ao verificar as imagens de perfil dos entrevistados publicadas no Facebook, constata-se que, sendo *selfie* – ou mesmo autorretrato – destes fotógrafos, a decisão de olhar para a lente estaria relacionada a dois aspectos: ou estavam ‘se sentindo bem’ consigo mesmo, ou, mesmo se tratando de retratos de si (fotos tiradas por terceiros), revelavam um instinto muito mais profissional, ou seja, no primeiro caso quando é a *selfie* ou o autorretrato uma foto para si mesmo, para se representar, enquanto o retrato de si ou essa outra imagem é para se representar-se para os outros e tinha por isso um caráter muito mais profissional.

Outro ponto peculiar que surge dos depoimentos é o fato de olhar para a câmera indicar, segundo um dos depoimentos, que o retratado estaria ‘se comportando’ para o fotógrafo, ao passo que o ‘não olhar’ remeteria a um sentido de maior ‘liberdade’.

A respeito de sua decisão, enquanto retratado, os entrevistados mencionam que direcionam o olhar para a câmera a partir da ação do fotógrafo, estabelecendo uma peculiar dicotomia entre ‘olhar’ e ‘pedir para olhar’. Enquanto o primeiro ato (olhar) é considerado como permeado por certa naturalidade, interpretado como mais autêntico, mais puro; o segundo tipo (pedir para olhar), contabiliza a ação do fotógrafo permeando a circunstância, gerando, sob certo aspecto, uma sensação de maior falsidade.

Citam ainda que, se há outras coisas no espaço constitutivo (circunstância) para eles olharem, eles não olham para a câmera. Sob esta égide, o olhar indireto relaciona-se com o contexto, que lhes permitiria, segundo alguns depoimentos, um olhar desviado da câmera. Contrariamente, um olhar direto suscitaria uma presença física maior, solicitando de parte do retratado a presença de alguém (no momento da obtenção o fotógrafo) que lhe observe.

A respeito do direcionamento do olhar para a imagem, apontam que, frente a tal comportamento, o enquadramento deveria primar pela aproximação do rosto, exigindo uma fotografia ‘mais de perto’, remetendo, em virtude disso, à mais respeito e confiança, mas que se confundiria com uma ideia negativa que revelaria o retrato como algo mais ‘posado’ e, portanto, mais falso. Sob este aspecto, haveria uma dualidade entre a relação de respeito e confiança no olhar, conflituosa quando considerada como uma falsidade pela constituição da pose, uma vez que evidenciaria a presença do fotógrafo, talvez até interferindo diretamente na ação.

Em contrapartida, no caso de a decisão ser a de não olhar em direção à câmera, a sugestão é que se façam fotos mais distantes, com um enquadramento que amplie a circunstância que envolve o retratado, principalmente pela ligação, possível pela amplitude, do retratado com o espaço. Tal escolha indicaria um retratado mais descontraído, as imagens suscitariam a espontaneidade e teriam, segundo alguns depoimentos, mais naturalidade. Essa distância pode relacionar-se com a possibilidade de ‘adentrar’ o espaço presente no quadro, ao passo que, na medida em que o sujeito olha contra a própria lente, ele estaria tentando estancar, mesmo que brevemente, essa possibilidade.

Nestes depoimentos (do segundo momento), percebe-se também uma descorporificação do sujeito através da antropomorfização da câmera, na medida que um depoente afirma que ‘entra na câmera’, que tornar-se-ia (a câmera) o fotógrafo, como se houvesse uma junção, uma mesclagem entre fotógrafo e câmera, tornando-os algo parecido com um ciborgue.

Em relação à constituição dos espaços, considera-se, a partir de reflexões sobre a constituição das dinâmicas de obtenção, que o olhar indireto sincronizaria o espaço entre os fotografados (ou entre o fotografado e o cenário), estabelecendo uma espacialidade perpendicular ao eixo do olhar. Contudo, ao olhar para a câmera, o espaço estabelecido seria entre o retratado e fotógrafo, criando uma ligação, ou união, paralela ao eixo, percebida sobre o eixo do olhar.

Ainda em relação ao olhar, a maioria dos fotógrafos afirma que, no início das suas sessões fotográficas, indicam ou sugerem que os retratados não olhem para a câmera, e que à medida que se estabelece uma ‘naturalidade’, que vai sendo conquistada ao longo do convívio, faria com que espontaneamente os olhares se encontrassem e, por isso, não estabelecesse tanto conflito, tanta tensão. A ‘naturalidade’, ou tempo que se despenderia para conquistar essa naturalidade, faria com que os olhares se ‘acalmassem’ e pudessem conviver (encontrar-se), minimizando esta tensão.

Nos casos em que há mais pessoas na sessão fotográfica, os fotógrafos sugerem que não se direcione o olhar para a câmera, explicando nos depoimentos que pediriam para que seu retratado olhasse para o espaço sem considerar a sua presença. O espaço do fotógrafo, nesta sugestão, separa-se do espaço do retratado, frente ao qual o processo de construção de uma naturalidade sugere que os fotógrafos (e suas câmeras) ‘desapareçam’, ou mesclem-se ao espaço que lhes circunda. Neste caminho, convém considerar se a *selfie* não buscaria tal efeito de junção dos espaços entre retratado e espaço pela supressão do equipamento, sugerindo que essa união (retratado-espaço) residisse no desaparecimento do próprio fotógrafo. O que restaria de físico, na *selfie*, seria apenas a ligação física entre o operador e o (oculto) equipamento.

Frente ao questionamento sobre a melhor imagem residir no olhar direto ou não, novamente neste momento da abordagem qualitativa evidencia-se uma incerteza nos depoimentos. Não se estabelece uma definição taxativa, uma opinião definitiva. Afirmam, os depoentes, que olhar diretamente para a câmera remeteria a aspectos como solidão, como se uma pessoa estivesse sozinha frente ao fotógrafo, ou ainda poderia remeter a existência de mais ‘força’ de parte do retratado. Na medida em que apontam para uma circunstância mais individual, sugere-se que tal espaço seria compartilhado com o fotógrafo, um espaço de cumplicidade e apoio que se estabeleceria aquém da câmera: naquele que o olha (fotógrafo), ou olhará (observador futuro). Aqui, parece muito evidente a existência da presunção do olhar de alguém, que faria o papel do observador, a partir da imaginação do retratado, que ocuparia o lugar deixado pela ausência do fotógrafo:

Segundo Oudart, o espaço no cinema não é uma simples extensão que se afunda em direção ao ponto de fuga: ele está ali em função de um campo ausente, um campo que se encontra no prolongamento anterior do cubo da cena, na sua “quarta parede”. Esse espaço se abre, portanto, para um personagem fantasmático que não pode ser visto na cena e, justamente porque ele está ausente, o espectador ocupa o seu lugar (MACHADO, 2015, p. 111).

Mesmo que esta reflexão trate das imagens em movimento, é perfeitamente plausível que seja transposto tal movimento pelo produto fotográfico estático. Em uma sessão fotográfica, a presença do fotógrafo é essencial para que se personifique a imagem que remete ao seu futuro observador. Isto revela a importância da espacialidade em todas as direções da circunstância, principalmente na relação fronteira entre fotógrafo e retratado, normalmente constituída pela existência do equipamento.

Nas imagens em que o retratado não olha, os depoimentos indicam que tal comportamento indicaria a pluralidade de pessoas na imagem (ou mesmo nas periferias (que poderiam estar ocultas pelo corte) e que tal direcionamento do olhar traria ‘mais serenidade’ e seria mais ‘plural’, justamente por mostrar o espaço deles, indicativo de que o fotógrafo não se envolveria diretamente com a circunscrição física do processo de obtenção. Estaria, o fotógrafo, atuando como um sujeito passivo da circunstância.

Outro apontamento muito representativo que emerge dos discursos dá conta de que, comparativamente, frente a um olhar direto, a sensação que se tem é de um tempo mais presente (que indica a presença), algo que sugere a sincronização temporal, que por sua vez remete à copresença espacial, uma vez que o tempo e o espaço seriam, a princípio, indissociáveis. Já no que concerne às imagens ‘não olhando’, indica-se nos depoimentos uma sensação de que estas

estariam retratando, com mais ênfase, um tempo passado, ocasionando certo sentimento de desvinculação temporal. Há certa possibilidade de uma ligação física, mas neste caso feita pela possibilidade de ‘ingressar’ neste espaço, mas o fazendo ‘naquela oportunidade’, exigindo um deslocamento no tempo que, sabe-se, é inviável.

### **6.3.5 Momento 2 – Considerações a respeito do perfil dos outros**

O ponto final do momento 2, da abordagem qualitativa, trata do ‘perfil de outros’, considerando relatos de sensações e eventuais considerações sobre o espaço. O primeiro item que se revela pertinente é a constituição de uma possibilidade de relativização dos modos de olhar direto. Um dos depoimentos alerta para a possibilidade de existirem dois tipos de olhar direto: um seria uma espécie de ‘olhar de convívio’, perfazendo um olhar ‘natural’ que remeteria à sensação de veracidade e sinceridade. O outro tipo de olhar direto seria algo como um ‘olhar da pose’ que, no entendimento do depoente, revelaria-se mais falso, estando possivelmente mais vinculado à mentira.

Necessário apontar, a este respeito, que essa ‘naturalização’ do olhar (buscando conseguir nos retratos este olhar de convívio) se daria em conjunto com as feições do rosto, seja a partir do sorriso, da posição da cabeça, ou mesmo do franzimento da testa, por exemplo. Considerando tais possibilidades, mesmo que o sujeito esteja olhando para a câmera, pode-se considerar que existem ‘tipos’ de olhar direto para a câmera, relativizando qualquer determinismo que possa ser pensado em relação às escolhas do olhar direto.

Outra observação crucial é a indicação que, no caso de a fotografia que está sendo observada ter sido feita pelo próprio fotógrafo (o depoente), o direcionamento que se configura como mais ‘verdadeiro’ seria o de ‘não olhar’ em direção à câmera (na opinião do respectivo depoente que coincide com a autoria). Tal sentimento relaciona-se a certa comprovação física da circunstância (o fotógrafo estava lá), sustentando a verdade da espacialidade, a verdade da circunstância, a partir da sua própria presença. Em contrapartida, se o fotógrafo depoente identifica-se apenas como observador da imagem, esta seria mais verdadeira se comportasse um olhar direto para a câmera. Assim, considerando que o fotógrafo estivesse presente no lugar das obtenções, ele considera que o sujeito possa, nas imagens, não olhar em direção à câmera. Opostamente, estando na posição apenas de um observador, a imagem mais verdadeira exigiria a configuração de um olhar direto.

No que tange às questões de sentimentos motivados pelas imagens dos perfis de outrem, aspectos de verdade e a confiança, a partir das indicações de sensações pré-determinadas que foram apresentadas aos entrevistados (ANEXO C), são apontadas como muito semelhantes, quase concomitantes, uma vez que se percebe que, na medida em que os índices ou as valorações de um item se elevam, as do outro aspecto também se elevam, principalmente em relação ao olhar direto. O olhar direto configura-se como mais íntimo, mais ‘próximo’, relacionado aos aspectos de verdade e confiança.

Quanto aos aspectos reveladores de uma pretensa ‘invasão de privacidade e desconforto’, estas são percebidas com relação ao papel do observador. Analiticamente, percebe-se que a verdade e a confiança estariam relacionadas ao papel do retratado (a ideia de que ele personifica uma verdade, uma honestidade), enquanto a invasão de privacidade, nos depoimentos, relaciona-se à consideração dele enquanto observador.

Finalizando, percebe-se nos depoimentos dois pontos cruciais em relação ao espaço do fotógrafo: a concretude deste espaço parece mesmo não se consolidar como existente, mesmo para esses (os entrevistados) que estariam acostumados com a interposição física limitante, principalmente da câmera, mas também da superfície do objeto fotográfico, seja ele uma impressão ou uma tela. Tal materialização deste espaço minimante revelaria-se em um breve instante; em um pequeno cruzamento onde as barreiras se quebrariam, onde a naturalidade venceria, onde esta fumaça se desfaz e a ligação se consolida. Essa copresença seria entendida como ‘estar lá’ no espaço do retratado e não como um ‘estar aqui’ junto ao fotógrafo/observador. Ou seja, na medida em que o próprio fotógrafo, acostumado que está com a clivagem, não percebe a sua própria existência no ‘lado de cá’, ele naturalmente não poderia considerar que o retratado esteja vindo compartilhar de seu espaço. Pensa, e presume, que ele, enquanto observador de algo que se mostra materialmente à visão, poderia ingressar no espaço que se mostra a seus olhos. Presume que poderia, mesmo que imaginariamente, ‘ir para lá’.

Por último, em relação às considerações que tratam da dinâmica das obtenções, em uma aproximação aos resultados virtuosos pretendidos, afirmam com muita clareza: precisa-se, neste intuito, ‘capturar um olhar’, ‘apreender aquele olhar’, descrevendo-o como uma espécie de olhar indescritível, capaz de suscitar uma sensação que evidenciaria a verdade, a pureza, talvez, sob este aspecto, o êxtase. Tal conquista não seria alcançada, segundo os depoentes que fizeram menção a estas sensações, através da construção de uma pose, e sim pela conquista da espontaneidade.

### **6.3.6 Cruzamento dos momentos da abordagem qualitativa**

### 6.3.6.1 O instante preciso do algo impreciso

Uma das percepções mais interessantes que se nota em alguns discursos dos entrevistados refere-se ao fato de que a essência da boa imagem teria como característica a captura de um momento preciso da fotografia de alguém, que deve ser considerado como o exato instante entre a pose e o trivial. Tal sutileza temporal propõe-se como algo que se instaura em um mínimo momento de tempo, o ‘salto’ da fotografia, o seu ‘é isso’, o seu ‘algo’ de indescritível, o seu caráter de inexplicável, esteja em um ínfimo momento de tempo, procurado pelos fotógrafos como se fosse ouro. Aquele instante-verdade que ocorre rapidamente estaria posicionado exatamente entre a mentira da pose e a normalidade do trivial. A descrição que surge nos depoimentos dá conta de que o fotógrafo atua sobre o seu fotografado de forma constante (em cada uma das fotos que pretende fazer), mas descrevem que, no momento que diz ao seu modelo que a foto já está feita, este relaxa por um breve instante: aí está o *click*. É neste curto instante que a máscara cai, que o *punctum* atua.

Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2015, p. 46).

Tal momento, ao menos assim como descrito, não se consegue na pintura, e pode estar ancorado na possibilidade de captação do instante, advinda da evolução dos suportes sensíveis. Contudo, este instante estará lá, fugidio, efêmero, desafiador. Cabe ao fotógrafo capturá-lo, e fazer deste instante a imagem estática representativa do movimento da ambiguidade proposta por Gombrich (1996). Muitos em um. Isso é visível na descrição da foto de Churchill por aquele autor, já apresentada, que revela este aspecto de instante exato, rápido e essencialmente circunstancial. A decisão do obturador registra a móvel relação entre fotógrafo e fotografado, conferindo a este fragmento visual uma força que parece insuperável.

A busca da boa imagem, para muitos dos fotógrafos, não está na descrição interna da imagem, com suas regras de composição. O que o depoimento demarca é, sim, uma grande sensação do impreciso. Em um sentimento que ultrapassa em muito as regras que se estabeleceram há muito para dentro da imagem. Uma sensação que parece unir, espacial e temporalmente, os atores da imagem, e que recruta do fotógrafo uma explicação que não

encontra refúgio nas palavras. Algo como uma simbiose entre fotógrafo e fotografado, de só poder ser no espaço.

#### 6.3.6.2 Os tipos de olhar – a verdade de estar e a verdade de ver

Comparativamente, os dois tipos de olhar estabeleceram, ao longo dos depoimentos, sensações de pertencimento e refugio dos espaços que estes aparecem. Inicialmente, considera-se que o caso da observação de um retrato que propõe um olhar direto auxiliaria na constituição de uma relação entre os atores do processo justamente por propor o compartilhamento espacial entre observador e observado. O espaço, sob este sentido, seria “a dimensão que se constitui ao redor dos corpos – deve ser a dimensão primordial em que se negociem a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 109).

É neste sentido que colabora o olhar, uma vez que se descreve, em alguns momentos dos depoimentos, que por instantes o olhar cria certa ligação entre o observador e o retratado, por mais breve que seja. Algo indescritível os coloca em sintonia por algum instante (muito breve), mas logo percebe-se a relação como fantasiosa, percebida em sua materialidade, cristalizada em seu caráter de mediação. O que se percebe é a efêmera sensação de ser ‘suplantada’ pela presença do suporte, e o retorno à condição de observador de alguma coisa que representa algo. O instante efêmero, o verdadeiro momento da fotografia é a sensação do algo. Somente isto. Algo imediato.

Sob outro olhar (o indireto), a sensação de estar no mesmo espaço não se efetua de forma tão marcante nos depoimentos, entendendo que seria melhor, para este tipo de retrato, que o próprio fotógrafo entrevistado tivesse sido o autor da imagem. Sob outros termos: nas imagens em que se olha para a câmera, a sensação de copresença parece estar ligada ao papel de um observador, enquanto no olhar indireto para se construir certa cumplicidade espacial seria necessário que o fotógrafo daquela imagem fosse o próprio fotógrafo entrevistado, algo que validaria a copresença entre ambos, mesmo que o retratado permaneça lá, em seu espaço, observando-o.

Os fotógrafos entrevistados remeteram seus depoimentos à indicação de que a proximidade parece alterada quando o fotógrafo produz a imagem. No papel de fotógrafo (mesmo que no depoimento esteja no papel de observador), quando a imagem é de sua autoria, a imagem mais autêntica é aquela que o sujeito não olha para a câmera. É mais autêntico, pois ele não estaria ‘atuando’ para o fotógrafo, já que não se revela como observado. Como o fotógrafo estava necessariamente lá, fisicamente atuante, parece validar o espaço/tempo que



circundou a obtenção: é, portanto, verdade. Já no caso em que a imagem é de autoria de outra pessoa (mesmo que seja outro fotógrafo), a valia ganha força com o olhar direto, uma vez que remete à relação física de estar no mesmo espaço, que é ampliada, no dia a dia, quando existe o olho no olho.

#### 6.3.6.3 A incerteza dos sentidos propostos pela direção do olhar

Percebe-se, de forma sistemática, que muitos depoimentos não têm total convicção sobre que sentido tem esse olhar direto. A incerteza revela-se pela indeterminação das respostas, recrutando elementos sensitivos e pessoais (pouca relação à prática profissional) para justificar a névoa que encobre este entendimento. Desta forma, ao apresentar-se esta preocupação como motivação inicial deste trabalho, constata-se que as incertezas simbólicas a este respeito, de parte dos fotógrafos, em como deve direcionar o olhar de seus retratados (particularmente no caso um olhar direto, mas relacionando-o sempre ao olhar indireto), revelam-se claras. Tais explicações, um tanto imprecisas, operam no nível das sensações, ambíguas, não se revelando como algo claro e objetivo por parte dos fotógrafos. Mesmo considerando que não se busca uma ‘efetividade’ na escolha da ação, as explicações exigiriam um pouco mais de concretude e clareza, não sendo tão recomendável que se sustentasse apenas pelos sentimentos percebidos pelas pessoas, mas sim que encontrasse amparo em apontamentos profissionais.

Mesmo frente ao cenário de incerteza, contudo, percebe-se uma tendência, certa impressão geral, que conduz para o entendimento desse olhar direto ser considerado como ‘mais sincero’, correlacionando tal sentimento à noção de honestidade e de verdade da pessoa fotografada. Sustenta-se, entretanto, que esta percepção nos depoimentos estabeleceu-se como particularmente dúbia e ambígua.

#### 6.3.6.4 Os papéis dos fotógrafos – de observadores a modelos

Os entrevistados, a partir de seus discursos, estabeleceram posicionamentos que se alternam de forma peculiar. Suas posições estão concentradas sobre três eixos: como (1) observador, como (2) fotógrafo e como (3) retratado. As subdivisões de papéis são, no caso do observador, entre um observador técnico e um observador passional. Enquanto fotógrafo, seus papéis alternam-se entre fotógrafo atuante e fotógrafo passivo. Por fim, no papel de retratado, suas posturas são de retratados atores, retratados permissivos e, finalmente, retratados

involuntários. Todos os papéis, detalhados a seguir, foram aparecendo nos discursos em momentos alternados.

**Observador técnico:** Este papel assumido pelo entrevistado confere-lhe a habilidade de dissecar a imagem que se põe à sua frente sob seus aspectos técnicos, como luz, fotometragem, tipos de objetivas, bem como aspectos de composição, enquadramento e ponto de vista, todas estas considerações típicas de leituras que invadem a planura da tela.

**Observador passional:** Alguém que não descreve a imagem tecnicamente. Alguém que sente as impressões sobre aqueles que estão nas fotos. Incurções psicológicas, inferências comportamentais, sentimentos presumidos são pontos que surgem quando a posição assumida pelo depoente é de ordem passional.

**Fotógrafo atuante:** Aquele que age sobre a cena, propondo ações ao seu retratado, comprometendo, como percebeu-se em diversos depoimentos, as noções da verdade do modelo. Tal posição exige do fotógrafo uma naturalização de convívio entre ele e os retratados para buscar a melhor imagem. Esta naturalização ocorre com a efetivação de conversas de diversos níveis, sejam elas anteriores à seção, ou ainda durante as mesmas.

**Fotógrafo passivo:** Atuando como um pseudo-*voyeur*, este fotógrafo permite-se ser visto, entendido como alguém que está ali e, mesmo assim, deve ficar observando sem interferir (mesmo que este papel seja assumido pelo retratado-ator). Sua atuação fortalece-se a partir da construção da naturalidade, reforçadamente pregada para construção de imagens mais atrativas, ou, minimamente, mais interessantes.

**Retratado ator:** Esta posição assumida pelo depoente ocorre muitas vezes com resistência dele próprio, uma vez que acredita que esta naturalidade se perde, principalmente em suas fotografias dos outros, quando a atuação se sobrepõe à naturalidade.

**Retratado permissivo:** Este papel é interessante na medida em que a naturalidade vai tomando conta da relação entre os atores do processo (fotógrafo e fotografado). A permissão concedida pelo retratado advém da ciência sobre o fato de poder ser fotografado, mas a circunstância do ambiente pode ocultar a ação de obtenção, tratando seu comportamento como algo que não pode estar submetido à ação do fotógrafo, mas sim à da circunstância.

**Retratado involuntário:** Aquele que é fotografado sem ver. Involuntário pode ser seu comportamento no auge da naturalidade (uma vez que soubesse que estava sendo fotografado), mas ocorre principalmente no caso do retratado, em momento algum, saber que era objeto de imagens.

### 6.3.6.5 Confiança ‘olho no olho’ e sua relação física

Dois pontos particularmente interessantes surgem a partir da conversa com uma das entrevistadas da segunda abordagem, mas relaciona-se com certa recorrência percebida nos depoimentos dos demais entrevistados. Em primeiro lugar, se constata certa sensação de confiança para uma fotografia obtida com o olhar direto à lente. Na medida em que diversos discursos estabelecem uma relação com a convivência física, pessoal, falam em relação a uma confiança que se constrói a partir do compromisso moral que se configura com a relação de ‘olho no olho’. A particularidade que envolve o conceito de confiança nos depoimentos revela-se pela indicação de que o olhar direto suscita maior confiança e verdade (entendida como honestidade e sinceridade) nos relatos. Tais sensações, entretanto, são relacionadas constantemente com as premissas que sustentam as relações ocorridas fora do contexto/suporte imagético. O sentimento desperto indica, segundo os entrevistados, mais confiança em virtude de a pessoa estar olhando, relacionando esta relação de ‘olho no olho’ com aspectos do convívio entre as pessoas, sustentadas na relação física. Tal comportamento (de convívio) acaba refletindo na questão da confiança. “Esse espaço se abre, portanto, para um personagem fantasmático que não pode ser visto na cena e, justamente porque ele está ausente, o espectador ocupa o seu lugar” (MACHADO, 2015, p. 111).

Outro ponto pertinente, que igualmente trata da relação física (a concretude do processo), é o fato de que uma entrevistada diz que não se sente ‘invasa’ e ‘não sente desconforto’ quando o seu retratado olha em sua direção. Contudo, quando questionada sobre um eventual desconforto nas fotografias que estamos examinando, ao afirmar que não se sente invasa nem desconfortável, contrapõe-se a sua reação quando observada fisicamente. Neste caso (observada no espaço físico por alguém) ela sente um desconforto mais marcante. Sob outros termos: se as pessoas estão fisicamente olhando, ela se sente extremamente desconfortável com este olhar, que se dirige a ela. Tal sensação é corroborada em outros depoimentos.

Nesse tipo de construção, o sujeito (e também o espectador que é investido de suas funções) olha para os seres e objetos “fixados” no quadro, mas ao mesmo tempo se vê também refletido nesse quadro, graças às projeções perspectivas que definem o olhar (MACHADO, 2015, p. 105).

Sob esta ótica, infere-se que este processo de ‘olhar no olho’ na imagem fotográfica e sua ligação que indica uma copresença seria um processo muito veloz, percebendo logo em

seguida que se trata apenas de uma fotografia de determinada pessoa. Esta identificação (da mediação pelo suporte, seja enquanto tela ou uma impressão em papel, por exemplo) cria uma barreira que, por mais que a pessoa esteja olhando para ela, ela não consegue permanentemente deslocar-se ‘para o lado de cá’. Sob este olhar, a contraperspectiva pode ser sentida por um breve, às vezes ínfimo, instante. A contraperspectiva operaria, na obtenção, naquela breve passagem (apontada oportunamente em relação a alguns entrevistados) que se estabelece em um pequeno instante (um breve momento) da transição entre uma ‘mentira posada’ e uma ‘normalidade trivial’. Aí estaria, ao menos em relação ao olhar, a ligação, a sincronia, a simbiose ou, mais ancorado teoricamente, a possibilidade de ampliação do *punctum* proposto pelo próprio Barthes:

Eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que é não é de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“isso-foi”), de sua representação pura (BARTHES, 2015, p. 80).

Neste movimento, a contraperspectiva aconteceria nesse instante, nessa passagem, nesse primeiro olhar, nesta coisa que, quase inexplicável, configura-se como um momento de ‘simbiose’ entre o fotógrafo e o fotografado. É esse pequeno instante que estabeleceria esse sentimento de copresença, que pode ser entendido como uma grande ligação (mesmo que breve) em relação ao olhar.

#### 6.3.6.6 Constrangimento circunstancial e a presença da câmera

Outro ponto interessante que se percebe em vários momentos das falas dos fotógrafos evidencia certo sentimento de ‘constrangimento’ que se abate sobre as pessoas que estão sendo fotografadas, muitas vezes relacionado à presença da câmera, de uma câmera que lhes aponta, sob mira. Uma desconfortável câmera que as pessoas não gostam de ter apontando para si. Algumas vezes, inclusive, as mesmas pessoas incorporam o desconforto à pessoa do fotógrafo, isto é, o constrangimento é indicado pela presença de alguém identificado como fotógrafo, sendo que esta relação é feita pela materialidade do equipamento que o mesmo carrega e manipula.

A relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as

próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela que me emudece e me lança em pleno mundo (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 20).

De certa forma, a dificuldade de naturalidade da ação teria uma justificativa na presença material da câmera, mas também revela-se na ligação com a presença do fotógrafo que a manipula, que a dirige, entendendo-se que a câmera – por si só – não traria esse tipo de constrangimento.

Sob esta ênfase, pode-se considerar que haveria uma fusão entre o fotógrafo e a câmera, entendidos quase como uma coisa única, indissociável, fundida. Tanto parece pertinente tal fusão que, em determinados momentos, os fotógrafos realizam as conversas iniciais com seus futuros retratados sem levar consigo a câmera. Procedem de tal forma porque pretendem uma primeira conversa, um primeiro momento, buscando criar um tipo de naturalidade, talvez até de confiança, sem que a câmera se interponha a esta relação. Quando, eventualmente, levam a câmera com eles para estas conversas, percebem-se frente a uma pequena barreira, mesmo buscando a naturalização através da fusão da câmera ao fotógrafo. Tal providência relaciona-se ao fato da tentativa de fazer com que a câmera se ‘funda’ – ou se confunda – com o fotógrafo, alguém que, neste caso, as pessoas fotografadas já conheceriam. Esta busca de naturalidade através da supressão da câmera melhoraria um pouco a dinâmica de construção de proximidade e naturalidade entre os atores do processo. Entretanto, a partir da ideia da junção câmera-fotógrafo, às vezes parece ser a câmera que incomoda ou que cria essa barreira, e às vezes parece ser aquele que opera a câmera quem estabelece a barreira.

Outro tipo de constrangimento sugere o desconforto de parte do fotógrafo/observador. Se anteriormente apresentava-se o incômodo percebido nos retratados, a ideia vinculada à existência física de alguém que observa (a partir da contraperspectiva) suscita o estabelecimento de necessária concretude enquanto ser físico. Tal atitude, proveniente desta sensação, revela-se com certo desconforto por parte do fotógrafo, mesmo na condição de observador. Percebe-se que esta relação de desconforto parece muito presente nos fotógrafos no momento em que, reiteradamente, afirmam que preferem ficar ‘atrás das câmeras’, seja por timidez, seja por costume. Nas ocasiões em que este desconforto não se estabelece, ao menos nos casos promovidos pelas entrevistas, a tranquilidade para obtenção (particularizada no caso das *selfies*) relacionava-se à autoestima elevada da pessoa, considerada por eles em relação ao comportamento dos outros, mas perceptível nos depoimentos sobre suas próprias *selfies*. Sob este olhar, há certa indicação de que, na medida em que a pessoa se sente bem ‘consigo mesma’,

a previsão do resultado tranquiliza a produção da imagem, propondo de antemão certa sensação de tranquilidade e segurança.

#### 6.3.6.7 Objetificação do olhar, ciborgue e o desconforto humano em relação à *selfie*

Particularmente no caso da *selfie*, em virtude da ligação estabelecida entre o braço e a câmera, este espaço não seria ocupado pelo observador, visto que se vê como um equipamento, na medida em que entende do processo. O observador da *selfie* existe menos do que o observador de imagens normais. O olho da *selfie* é um olho mecânico, um olho que é objetificado, pois pode ser manipulado em relação ao ponto de vista. Se antes éramos pessoas olhando pessoas, na *selfie* são objetos que nos observam, e esta coisificação, por mais natural que possa parecer nos dias atuais (em virtude das câmeras de vigilância, equipamentos que carregam câmeras nos pontos de vista mais inusitados, como drones, pontas de *skates*, capacetes de motoqueiros, etc), ainda despersonalizam o olhar. O olhar é, na *selfie*, majoritariamente mecanizado, estranhamente artificial. E isto parece um tanto desconfortável.

Tal encaminhamento suporta a ideia, que parte da objetificação, de que a existência da câmera (ou da lente) possa ser incorporada ao próprio corpo (talvez o olho) dos seres humanos. O ciborgue, homem ‘preso’ à câmera, ou câmera incorporada ao homem, demonstra a condução das tecnologias obedecendo estes eventos.

Agora as próteses aprofundam-se, interiorizam-se, infiltram-se no coração anônimo e micromolecular do corpo. Já não são facilmente perceptíveis, uma vez que eles se integram ao organismo, compõem as suas próprias células. (...) Agora os corpos, tanto dos homens como das máquinas, são cada vez mais fluidos, virtuais, pura comunicação (COUTO, 2012, p. 55).

Esta espécie de homem-máquina-olho suplantaria a existência fragmentada dos aparatos e seus operadores, entendendo que tal dinâmica tecnológica já deu provas suficientes de sua marcha nesta direção. Acima de tudo, entretanto, na *selfie* futuramente imaginada, o homem estaria liberado para registrar-se no tempo e no espaço integrando seu corpo (parcialmente mecanizado) mais livremente às circunscrições e suas peculiaridades.

Um pensamento como o das materialidades da comunicação aparece como extremamente útil para reflexão em torno das chamadas novas tecnologias da comunicação e informação. A interação entre corpo e máquina, entre sistemas de pensamentos humanos e sistemas binários, entre o real e o virtual, constitui um problema particularmente interessante para os instrumentos das teorias da materialidade (FELINTO, 2006, p. 50).

Os aspectos que compreendem a interação entre corpo e máquina, entre real e virtual também envolvem as percepções que dizem respeito às comparações entre *selfie* e autorretrato, a partir dos depoimentos dos entrevistados.

#### 6.3.6.8 Diferença *Selfie*/Autorretrato

Uma das relações que se mostrou mais reveladora de aspectos pertinentes à problemática foi a eventual diferença percebida entre a *selfie* e o autorretrato. Surge nos depoimentos dos fotógrafos a ideia de que a *selfie* é algo feito ‘sem pensar’, que a *selfie* seria produzida apenas para ‘se mostrar’. Já em relação ao autorretrato, a construção deste tipo de imagem requer a cristalização de algum ‘sentimento’, algo que precisa ser ‘mais pensado’, solicitando ao seu produtor que todo o processo seja mais ‘preparado’, pensando tal preparação em relação aos aspectos inerentes ao sujeito e à produção fotográfica. O autorretrato exige de seu autor muito mais tempo. Mais tempo de se (auto)identificar e mais tempo para agregar elementos propícios à expressão desta fidelidade do próprio sentimento. A diferença percebida nos discursos indica certa sensação de que a *selfie* seria mais trivial, corriqueira, enquanto o autorretrato deve ser mais preparado (‘exige mais produção’, como afirmam alguns depoimentos).

Neste andar, ao exigir mais tempo para produzir as imagens do autorretrato, poder-se-ia aproximar o entendimento de que a *selfie*, talvez, poderia ser considerada um autorretrato em virtude de que a produção ‘em quantidade’ representaria, em conjunto, tal personalidade. Algo como a construção de uma personalidade pelo conjunto das *selfies*. Contudo, não parece tratar-se da mesma coisa, uma vez que o autorretrato suscita a necessidade da uma produção, que não envolve apenas a questão da presença ou do posicionamento da câmera, mas tem relação com a produção da imagem da própria pessoa. A produção que se salienta, diferentemente, tem a ver com a ideia de produção do cenário, das próprias circunstâncias que talvez ajudem a trazer à tona a questão de mais sentimento. Outro ponto interessante, nesta relação, diz respeito ao momento no qual se questiona: “Em relação à câmera profissional: se você fizesse toda a produção que o autorretrato exige, mas fizesse a *selfie* com o celular, não seria a mesma coisa?”. A resposta indica certa necessidade de distanciamento físico entre o fotógrafo e seu equipamento: “Não. Talvez se a câmera ou o celular estivesse no tripé fosse a mesma coisa”. Tal afirmação considera um distanciamento necessário, uma separação obrigatória, entre câmera e pessoa. Então o autorretrato poderia ser feito a partir do distanciamento entre a câmera,

ao se afastar da câmera, desconectando-se fisicamente da câmera. Tal separação poderia caracterizar o autorretrato, porque o fotógrafo, neste caso, se concentraria somente na construção do próprio cenário (em colaboração com a busca da amostragem de seu verdadeiro 'eu'), não se preocupando, nesta circunstância, com os controles que a câmera exige.

Ao se propor a concentração sobre a opinião a respeito das *selfies*, alguns entrevistados apontam certas restrições à *selfie* enquanto prática social, uma vez que consideram esta prática, quando exagerada, uma inconveniência. Recorrentemente, a sensação que traz um caráter negativo à prática da *selfie* está ligada ao excesso de sua utilização pelos outros. Contudo, a indicação do excesso não pode advir da ideia de que determinada pessoa faz muitas *selfies*, uma vez que o depoente (fotógrafo) não acompanha a pessoa nas pontuais ocasiões em que ela as obteve. A ideia da repetição exaustiva parece estar ligada, sim, à recorrente visualização destas imagens postadas nas redes sociais, considerando a prática como um conjunto que se configura como exagerada e, sob certo aspecto, desnecessária. O exagero da *selfie* se constata na publicação deste tipo de imagem, mas acaba refletindo em uma prática social que, na concomitância da presença física, é considerada como gratuita.

Sob esta ótica, a obtenção da *selfie* parece ter uma intenção: mostrar determinada situação que deixa o retratado feliz. Contudo, como percebeu-se nos depoimentos dos fotógrafos, a *selfie* nem sempre seria postada, indicando que tal produto seria obtido prioritariamente para si. Mesmo que sistematicamente se diga que a *selfie* é feita para os outros (diz-se algumas vezes da *selfie*, nos depoimentos: 'é para as pessoas se mostrarem', 'para aparecerem'), aqui considera-se que a sua prática deva ser pensada, antes de tudo, como algo para si próprio. A *selfie* é um ato, majoritariamente, que se faz consigo e para si. Sua consequência pode vir a ser uma publicação direcionada aos outros, mas tal ação, na essência, não está ligada à necessidade de mostrar para os outros, ao menos nos depoimentos dos fotógrafos. Os entrevistados entendem que a *selfie* é uma ação que pode tranquilamente ser feita em virtude de o retratado estar se sentindo 'muito bem consigo mesmo'. Neste caso, a decisão de postar poderia ser anterior à sua realização, mas sua motivação principal (estar bem) é anterior a tudo isto. A essência da *selfie* está, segundo os fotógrafos depoentes, em si, e não na intenção de postá-la. Inclusive, importante salientar, a ação da postagem do retrato coloca aquele momento (considerado importante para si próprio) sob o julgo das outras pessoas, sujeitos a tipos de aprovação ou reprovação que podem ou não ter efeito sobre tua convicção de felicidade ou êxtase daquele momento. O conflito entre a própria autoexposição e a



exposição de si perante os outros estabelece-se e pode gerar desconfortos, que aqui não cabem ser pormenorizados.

Certa diferença parece ser percebida na diferença de ações e suas cronologias, apontado por depoimento que suscitava a compreensão de que “o autorretrato na pintura era feito a cada dez anos. Na prática fotográfica tradicional, fazia-se a cada cinco anos. Era considerado representativo um autorretrato feito, por exemplo, há três anos”. Tal depoente ainda reforça que, na atualidade, de certa forma, “as atualizações dos ‘autorretratos’ são exigidas com frequência, velocidade”. Tal apontamento indica uma dinâmica que não combina com a prática tradicional do autorretrato, que exige tempo e o esforço de pensar a respeito em como poderia determinada imagem representar fielmente quem é aquele que se mostra. Talvez o autorretrato tenha se tornado a *selfie*. Talvez várias *selfies*, se considerarmos a possibilidade de entender a identidade como mutável e dinâmica. Apenas um autorretrato já não serve. Precisamos de vários. E não podem demorar. Então, façamos! Uma após a outra. E sejamos este rosto que muda a cada dia, e não a estática esfinge de um homem só.

#### 6.3.6.9 O manipular de imagens pelos papéis dos atores do processo

Uma consideração que se percebe em alguns depoimentos é o uso recorrente do termo ‘manipular’. Normalmente, o conceito de manipular é muito atrelado à questão da pós-produção, cujas falas apontam este tipo de manipulação, feitas após a obtenção, com tratamentos em *softwares* de edição de imagens. Entretanto, pouco se discute em relação à possibilidade dessa manipulação acontecer fisicamente, presencialmente, o que poderia ser classificado em três estágios: um dos estágios em que há uma manipulação direta, atuante, do fotógrafo. Outra, em que o retratado ‘atua’ para o fotógrafo. O terceiro estágio representa certa aceitação do processo de obtenção fotográfica estabelecido entre fotógrafo e fotografado, estágio no qual naturaliza-se, consensualmente, a copresença de ambos.

O primeiro dos estágios da manipulação anterior à obtenção seria a manipulação em que ele relaciona-se diretamente com a pessoa, ‘dirigindo-o’ de certa forma, estabelecendo inclusive a construção dos cenários na relação aproximadamente física com a pessoa. Neste estágio, a manipulação seria efetuada do fotógrafo para o retratado. Atuação explícita do fotógrafo a partir da concessão do retratado.

O segundo nível estaria identificado no ‘comportamento’ daquela pessoa que percebe a existência do fotógrafo. Comparativamente ao primeiro estágio, no qual o primeiro o retratado

está em relação direta e consensual com o fotógrafo, no segundo caso o fotografado sabe da existência do fotógrafo, e comporta-se sabendo disso, mesmo que objetivamente o fotógrafo não lhe diga o que fazer. A manipulação, neste caso, daria-se do fotografado para o fotógrafo, mesmo que o fotógrafo não saiba.

Já em um terceiro momento, tais acordos não se estabelecem apresentando vetores entre fotógrafo e fotografado. Acontecem duas possibilidades neste caso: ou se posiciona o fotógrafo como um *voyeur* (que parece ser um conceito muito procurado pelos entrevistados), circunstância na qual o fotógrafo não está sendo percebido enquanto atua, mesmo que o eventual retratado saiba que o fotógrafo está lá. Algo como uma imagem latente de si, que pode ser capturada pelo fotógrafo. Revela-se este tipo de ação usualmente em fotografias de eventos sociais. Em outro caso, quando estabelece-se um acordo para que ambos não sejam atuantes, considerando o reconhecimento de ambos na circunstância, mas estabelecendo certa busca por uma espécie de naturalidade. Tal naturalidade e espontaneidade, segundo os depoimentos, ligam-se à ação da conversa, diálogo anterior, reconhecimento sem a presença da câmera, algo que suscita aclimatação com a presença física do fotógrafo na relação.

Pertinente pensar que, no caso da *selfie*, enquanto circunstância na qual o fotógrafo desapareceria, ele passa a considerar-se como o fotógrafo que *deveria* ser, mas que não *pode* ser (uma vez que se posiciona como retratado). Tal sobreposição indica que alguém está construindo, em si mesmo e pela ação circunstancial, um conflito de papéis. Busca, frente a este tipo de conflito, outro tipo de naturalização: a representação de sua pessoa em relação e sobreposição ao seu caráter (e habilidade) profissional.

#### 6.3.6.10 A naturalidade dos atores na ação dos retratos

Uma consideração que emerge a partir da percepção em alguns depoimentos é a questão de que a busca da ‘verdade’ estaria relacionada à conquista de ‘naturalidade’ na atuação produtiva dos retratos. Percebe-se certa busca por uma verdade pura, indicando-se uma relação desta virtude que se ancora em uma questão de conseguir estabelecer esta naturalidade como algo que atingiria esta sintonia. Uma naturalidade do ator em relação à imagem, mas também, de certa forma, relacionada à circunstância de convívio, na qual os atores do processo devem conquistar, reciprocamente, a confiança. Considera-se que tal esforço assemelha os procedimentos dos fotógrafos mais à prática de Nadar do que ao procedimento, posterior cronologicamente, de Disdéri, visto que, para Nadar, a construção da relação era crucial para a

conquista da naturalidade. “Mas o que é, de fato, fundamental em sua retratística é o clima que cria com o cliente, que faz com que este colabore ativamente na construção da sua imagem. Uma imagem direta e espontânea, apesar do artifício da pose” (FABRIS, 2004, p. 24).

Ao constatarem-se os três níveis de possibilidades de relação entre o fotógrafo e o fotografado (a atuação pela ação do fotógrafo e a atuação presumindo o fotógrafo), percebe-se que a questão se particulariza no caso dos retratos individuais. Fato é que no retrato, na construção da imagem individual, esta relação é normalmente consensual, considerando a presença do fotógrafo estabelecida na presença do fotografado. A consciência de que tudo está acontecendo em torno dessa ação e desse contexto estabelece, a princípio, uma ideia de pura ‘atuação’, o que parece estar ligado, nos discursos, à incapacidade de atingir a verdade. Ora: como buscar a verdade se, frente à pura atuação dos atores do processo (fotógrafo ou fotografado), constitui-se como uma circunstância que indica uma proposta ‘construída’? Frente a esta questão, vários depoimentos sugerem a ação de ‘entrosar-se’ com os retratados, naturalizar-se com as pessoas, acostumar-se com elas. Ou seja, estabelecendo necessariamente um convívio mais demorado, mais profundo, que faria com que ambos naturalizassem as suas ações, os seus gestos. Esse convívio, perante o que se percebe nas falas, promoveria algum tipo de conforto – ou até uma tranquilidade – possibilitando que a pessoa ficasse substancialmente mais descontraída, tornando a circunstância mais natural. Isto, segundo algumas indicações, faria com que o retratado pudesse ‘olhar para os lados’, não concentrando seu olhar em direção à câmera. O olhar para o lado integraria retratado e ambiente, obliterando a participação do fotógrafo por uma espécie de assimilação/mimetismo deste fotógrafo ao ambiente. Camuflado ao cenário, com o consenso do retratado, o fotógrafo percebe-se captando melhor a essência de seus retratados.

A ação de entrosar-se, familiarizar-se, deveria estabelecer-se a partir de contatos anteriores (em ocasiões em que o fotógrafo conheceria seus retratados – e suas intenções para sua representação - antes da sessão fotográfica propriamente dita), mas se efetiva durante a própria produção das fotos, exigindo do fotógrafo, para além da tranquilidade de convívio com o fotografado, relacionar-se prazerosamente com a circunstância para conseguir a naturalidade de seu modelo. Sob outros termos: em um primeiro momento, o contato entre os dois~, que tende a ser puramente físico, acaba recrutando uma efetiva relação não só de pessoas, mas também de seus papéis, em relação ao ambiente que os circunscrevem. Com o tempo, acontecendo o desenrolar da ação de convívio e a obtenção das imagens é que, segundo alguns depoimentos, consegue-se uma naturalização destes papéis, que começam a mesclar-se e

diluem toda a ‘construção’ da ação, entendida como uma barreira à naturalidade e, portanto, à verdade.

#### 6.3.6.11 O conflito de forças e sua operação em relação ao olhar

Considerando, como já explanado, que se estabelece certa tensão entre os espaços anteriores e posteriores do plano da imagem (mais concretamente na obtenção, mas deixando rastros de entendimento e percepção na tarefa de observação das imagens) e que esta ‘negociação’ para frequentar estes espaços tem relação com a espacialidade, aponta-se aqui como o olhar envolve-se neste conflito de espacialidades e, sugestivamente, qual seria o melhor procedimento de direção do olhar em relação a eventuais intenções.

Uma vez que este trabalho considera a constituição do espaço físico que circunscreve a fotografia, da qual ela faz parte enquanto ação e, considerando, a partir de um olhar direcionado para a câmera (problema de pesquisa inicial), surge a questão da espacialidade, presume-se que este tipo de olhar (direto) convocaria mais as pessoas a estarem no mesmo espaço daquele que o observa de dentro da imagem. Sob outros termos, na medida em que se projeta o olhar para fora do quadro (e não em direção à objetiva) o retratado estaria mais envolvido com este espaço interno ao quadro, inserido na moldura, deixando o observador isolado no espaço a partir do qual ele observa (o lado de cá). Quando se altera o olhar (em direção ao observador) este espaço passa ser compartilhado por ambos, em maior ou menor escala, mesmo que isto se faça de forma conflituosa, como forças que operam, juntamente com o olhar, em um conflito de possibilidades espaciais.

Sob esta ótica, ao que parece, o espaço mais aberto traria certa sensação de possibilidade de ingressar neste espaço. Uma latência que não se confirma fisicamente, mas permite ao observador o ingresso em suas profundidades e, portanto, explorando a composição fotográfica de forma volumétrica, mesmo que o faça projetivamente. Permite-se, pelo olhar indireto, o ingressar na fotografia de alguém que deseja entrar para essa foto e viver aquele espaço do retratado.

Em uma circunstância de olhar contrária, direcionada à lente, este olhar de volta faz com que se ‘exista’ um pouco mais, jogando-lhe ‘de volta’ para fora da imagem. Esse pode ser considerado o conceito de contraperspectiva, mesmo que isto ocorra com uma brevidade já descrita em outros momentos. A relação que aqui considera-se é a de que, acostumados a viver nos espaços, frequentando com o olhar todas as diversas coisas que nos rodeiam, e sabendo que esse espaço nos pertence a partir da tridimensionalidade, um olhar no contrassentido do

observador pode incorporá-lo ao lugar de onde ele é observado. O olhar pode colaborar para isto, uma vez que, quando se observa uma fotografia na qual o retratado olha direto para a câmera, direto para a lente, este aplicaria sobre seu observador a mesma regra que este observador está acostumado a usar (mesmo que não o faça de forma consciente). Tal correlação os colocaria, a partir do entendimento do observador como sujeito pensante da ação, no mesmo lugar.

Em contrapartida, determinada pessoa que tenha como costume, em conversas, olhar para o lado, desperta em seu interlocutor, a partir da percepção de alguns depoimentos, uma certa vontade de tentar reestabelecer uma ligação com ela. Isto se dá porque este tipo de ação (olhar que se desloca demoradamente para o lado) sugere que esta copresença parece não acontecer e, devendo estar no mesmo lugar, principalmente quando se consideram os aspectos físicos, isto deveria ser sabatinado por olhares que se cruzam.

Ao relacionar-se tal dinâmica ao quiasma, proposto por Merleau-Ponty, entende-se que este conceito não finda na planura do encontro. Mirado à luz da espacialidade (seja concreta, seja presumida) revela-se ainda mais interessante, configurando a compreensão de que a relação do olhar com a espacialidade apresenta algumas categorias: (1) olhar direto, próximo ao rosto; (2) olhar direto, distante do rosto; (3) olhar indireto, próximo ao rosto; e (4) olhar indireto, distante do rosto. Correlacionar tais pontos (olhar e distância) tem importância não apenas em relação à presença mais efetiva – ou não – dos espaços que aparecem na composição fotográfica. Esta correlação complexifica e pormenoriza a presença do sujeito no espaço e, indiretamente, revela suas limitações, de forma singular, na prática das *selfies*, normalmente limitadas à distância de extensão do braço daquele que obtém a imagem.

Diante de tal categorização, propõem-se as justificativas e os sentimentos aparentes que envolvem cada uma das escolhas. Importante frisar que as indicações que surgem das reflexões não se configuram como regras ou condutas. Jamais teriam esta pretensão. As observações são pertinentes à problematização do espaço a partir deste ponto de vista e buscam colaborar com as problematizações da prática fotográfica e de suas possibilidades interpretativas:

#### *6.3.6.11.1 Olhar direto; próximo do rosto*

A primeira categoria aponta para a utilização de retratos que evidenciam o rosto, suprimindo o ambiente que espacialmente circunscreve o retratado, em função da presença física aproximada da própria face.

Esta concentração parece conduzir à busca de relativa centralidade da existência do sujeito retratado, de suas características (inclusive a honestidade e a retidão, como se viu em alguns depoimentos), sugerindo que a direção do olhar devesse ser, frente a esta aproximação, direto à lente. Sob outros termos: se a aproximação do rosto se faz pelo enquadramento que valoriza tal concentração, sugere-se que o olhar se direcione à objetiva, uma vez que se espera deste contato mais próximo uma ligação física entre ambos, na qual se evidencie suas presenças. Isto daria a sensação de maior integração do observador ao retratado, também entendendo que promoveria uma possibilidade de buscar algo do sujeito que estaria oculto em sua personalidade. Aproximar para ver-lhe os olhos facilitaria a tarefa de descobrir suas peculiaridades, principalmente as ocultas internamente.

#### 6.3.6.11.2 *Olhar direto; distante do rosto*

Neste segundo caso, no qual o olhar posiciona-se diretamente à câmera, mas o faz com um distanciamento aumentado (ao menos em relação ao primeiro caso), considera-se que há um aumento de possibilidade de ingressar no espaço do retratado. Entender e projetar a invasão do espaço, que sob certo aspecto pode ser pensado como uma premissa da perspectiva *artificialis*, é facilitada neste caso pelo distanciamento do rosto e sua conseqüente ligação ao espaço que o circunscreve.

Neste sentido, nas imagens de pessoas que estão nos lugares (ocasionalmente em função destes lugares, como no caso de muitas *selfies*), a sensação de entrada na foto supera o movimento contrário. Se a contraperspectiva, mesmo considerada como breve e promotora de um *punctum* (que suscita a êxtase), aplica-se neste caso, parece incongruente com o movimento oposto, que parece autorizar o ingresso no espaço do retratado, e não sugere o contrário. Então, em imagens mais abertas, a congruência estaria na construção de um olhar que ‘permaneça’ dentro do espaço que nos convida a ingressar: o olhar indireto.

#### 6.3.6.11.3 *Olhar indireto; próximo do rosto*

Neste terceiro cruzamento, a diferença estabelece-se a partir do direcionamento do olhar de forma a não mirar a lente. Mesmo considerando que o eixo deste trabalho sustenta-se no olhar direto, é importante que se trate do avesso desta ação para que se possa estabelecer as comparações que ajudem a entender o procedimento e as sensações que advêm desta escolha.

Como indicado no primeiro caso, a proximidade do rosto suscitaria a realização da imagem com o olhar direto, por motivos oportunamente apontados. No caso desta proximidade ser acompanhada do olhar indireto, certa incongruência poderia estar em um olhar que promove a integração do retratado ao espaço, mas não permite ao observador a possibilidade de visualizá-lo, deixando incompleto tal compartilhamento espacial.

Neste caso, em virtude de a perspectiva propor-se a partir do olhar do retratado, pouca concretude parece haver na imagem, uma vez que sequer consegue-se presumir sobre qual contexto espacial encontra-se aquele que olha para o lado. Nos depoimentos, inclusive, este comportamento parece recorrentemente descrito como estranho, uma vez que os fotógrafos indicam que este olhar seria direcionado para o ‘nada’. Ora, sabendo-se que o ‘nada’ é apenas a referência física da circunstância que é negada ao observador, na medida em que se pondera (nas perguntas direcionadas aos fotógrafos) a existência do espaço contíguo à obtenção, comprovada fisicamente por ele próprio (como autor da imagem que observa), tal olhar (indireto) já não lhe causa mais estranhamento. A diferença crucial deste comportamento está, considera-se, na validação consistente de um espaço que foi convivido, compartilhado com o retratado. Neste caso, em que o fotógrafo ‘estava lá’ com seu modelo, o olhar indireto, segundo os depoimentos, não seria mais para o ‘nada’. Neste sentido, inclusive, percebe-se que, de parte dos fotógrafos, faz-se indicações espaciais para que seu modelo conduza o olhar para algo que está atrás de si ou ao seu lado, indicando a importância da concretude de se olhar para algo e sustentando a espacialidade como algo que precisa ser compartilhado fisicamente na busca da naturalidade.

#### *6.3.6.11.4 Olhar indireto; distante do rosto*

Último enquadramento, comparativamente, seria mais congruente. O olhar indireto, promovido sobre o espaço que pertence ao retratado, encontra similaridade na projeção que se abre para o observador. Na medida em que o rosto se distancia, o espaço que se permite estabelecer (em perspectiva) constrói o cenário que, em contato com o sujeito, os integra. O olhar para dentro deste próprio espaço (mesmo que se oculte pelo recorte lateral da moldura) é amplificador deste cenário sob o qual o retratado se ampara. A congruência, importante lembrar, não quer estabelecer-se como uma regra, e sim como uma indicação de sentimentos promovidos pelas escolhas.

Entendendo esta categorização como uma tentativa de classificar comportamentos do retratado em relação ao fotógrafo (e vice-versa), considera-se que tais reflexões estabelecem-se no conflito que envolve os entendimentos do que aqui se chamou de espacialidade constitutiva e figurativa. O entendimento de como as sensações são promovidas ancoram-se nas expectativas que advém da relação olhar-espço, mas percebem-se com clareza quando os papéis de fotógrafo e observador são aproximados. As experiências de compartilhamento do espaço (de autoria) entre fotógrafo e fotografado valida os espaços figurativos pela compreensão do espaço constitutivo. Tal relação é presumida, mas não apresenta convicções, nas observações feitas no papel de observador.

Importante salientar, em uma aproximação com as *selfies*, que esta convalidação dá-se pela própria presença do fotógrafo no local (evidentemente necessária à sua obtenção) e que, na sua incorporação do papel de observador da própria imagem, ela convalida-se novamente. Há muitas certezas. Ele estava lá, ele está lá. Era ele. Era mesmo lá. E seu olhar para a câmera (como percebeu-se com certa recorrência no caso das *selfies*) não o integra, para os outros observadores, ao próprio espaço que ele quer se integrar. A autovalidação da imagem de si se faz pela própria autoria. Ele esteve lá. Acredite quem quiser.

#### 6.3.6.12 As existências presumidas pelos olhares

Outro ponto peculiar que surge a partir das reflexões provenientes dos depoimentos é, considerando as descrições circunstanciais que permeiam as obtenções, a presença efetiva das pessoas nos cenários que se prestam a locação das imagens. Mais do que isto: revelar, através dos depoimentos, a quantidade de pessoas que se envolviam nas respectivas sessões fotográficas trazia o oculto à luz. O que estava omissso das relações dinâmicas da obtenção revelava-se pelas falas dos fotógrafos.

Partindo desta constatação, entende-se que a constituição das relações interpessoais em determinado espaço pode ser presumida, mesmo quando não se esteve presente no momento das obtenções. Esta projeção em relação à quantidade de pessoas envolvidas no cenário carrega consigo alguns sinais indicativos do tipo de sentimento ou sensação que envolve o convívio humano e materializa-se no objeto fotográfico.



#### 6.3.6.13 O olhar direto; sob o eixo paralelo à visão

Entendendo que se trata apenas de projeções inferidas, uma vez que o real espaço de obtenção está parcialmente oculto pelo necessário enquadramento, entende-se que no momento no qual o retratado posiciona um olhar direto à câmera, a relação, presumidamente, daria-se entre apenas duas pessoas. A troca de olhares diretos suscita a presença destes dois atores, propondo a sensação que advém, naturalmente, deste convívio exclusivo entre estes pares. Muitas das sensações que advêm desta quantificação paritária estariam relacionadas ao modo como se estabelece o convívio de apenas duas pessoas.

Neste movimento, o vetor que se estabelece sobrepõe a direção do olhar à direção da relação. Corre em paralelo a dinâmica de atuação dos atores do processo, e tal comportamento parece convocar sentimentos que se relacionam a este tipo de junção par. Considera-se então que a proximidade promovida pelo convívio em dupla pode suscitar aspectos que dizem respeito, por exemplo, à confiança, à cumplicidade ou mesmo à atenção dedicada à conversa. São sensações que remetem ao compromisso e segurança do aspecto físico do olho no olho.

#### 6.3.6.14 No olhar indireto, o eixo perpendicular da relação

Quando constata-se, nas imagens, um olhar de uma pessoa que se dirige para fora do quadro (olhar indireto), tal deslocamento provoca uma sensação de contiguidade do espaço no qual o retratado está. Mas esta ligação, que se dá interiormente ao plano, mesmo que se oculte por suas bordas, suscita a existência apenas deste que posa para a lente. Ao não mirar a câmera, o retratado posiciona o seu interlocutor como alguém que não está ali. Como um olhar que flutua no espaço e se apropria do espaço deste retratado. Há, sob este aspecto, apenas uma pessoa no quadro. Contudo, perante este olhar deslocado, pode-se inferir que exista uma outra pessoa, fora do quadro, que desperte seu olhar. Esta presunção de presença colocaria mais uma pessoa no quadro, mesmo que oculta pelos bordos. Entretanto, ao se tomar tal providência, mais ainda o fotógrafo se oculta, uma vez que a relação entre ambos se completaria na coexistência e não deve ser importunada pela conflitiva presença do fotógrafo/observador.

#### 6.3.6.15 A imagem com dois olhares: a triangulação e o espaço conjugado

Ampliadamente, nos casos em que se verifica a existência de duas pessoas na imagem fotográfica, notadamente ressaltadas por uma aproximação média em relação aos seus rostos,

pode ocorrer que uma destas pessoas esteja dirigindo o olhar para dentro do quadro (para seu companheiro de foto, ou mesmo para o espaço que os circunda) enquanto o outro fotografado dirige seu olhar para a câmera (seu observador). Neste caso, a partir das ponderações que estabelecem a percepção do espaço perpendicular e do espaço paralelo, considera-se que tal configuração implantaria um sistema espacial mais complexo, que conjugaria os dois espaços, tornando-os não só concomitantes, mas também dinamicamente sobrepostos. O movimento visual instaurado por estes dois tipos de olhar na mesma fotografia parece acelerar-se pela correspondência inclusiva dos dois tipos de espaços percebidos.

### **6.3.6 A verdade é para quem? A *selfie* enquanto conflito**

Nas obtenções promovidas pelos fotógrafos, constatada pelos seus depoimentos, é recorrente a busca da ‘verdade’ da pessoa. A busca recorrente de uma verdade interior, oculta pelas pressões sociais, pelas máscaras de convívio ou mesmo pela autoidealização dos próprios retratados. Salienta-se, contudo, que esta verdade é sistematicamente considerada a partir do entendimento do fotógrafo, de sua compreensão e opinião a respeito daquela pessoa que ele retratou. Pode-se até considerar que se captou quem realmente a pessoa seria, mas isto faz-se a partir da opinião e definição do fotógrafo. Algumas vezes solicitando que seus retratados verifiquem como estão ficando as fotos, o produtor das fotografias já faz escolhas que lhe contentem e, de certa forma, conduzem a idealização de seu retratado a partir da sua própria imaginação.

Pertinente pensar que esta clareza sobre as certezas do retratado também modificam-se com o tempo. Por vezes, modificam-se em instantes. Esta dinâmica é percebida durante a obtenção, mas tal sintonia parece ser alcançada durante o momento em que se instaura uma espécie de ‘simbiose’ entre os atores da ação. Neste momento, em que a dinâmica se instaura, os limites se fragilizam, as máscaras caem: é aí que se conseguem as verdadeiras fotos das pessoas. “Mas o que é, de fato, fundamental em sua retratística é o clima que cria com o cliente, que faz com que este colabore ativamente na construção da sua imagem. Uma imagem direta e espontânea, apesar do artifício da pose” (FABRIS, 2004, p. 24).

Mesmo que não seja um retrato definitivo da pessoa, é sintomático do seu momento. Do modo como está integrado ao fotógrafo e se entrega à ação, sem barreiras, é que se instaura o momento da essência. Suscita o atingir do êxtase, entendido como “um processo psíquico similar supostamente induzido no espectador: a obra extática gera o êxtase (a saída fora de si) do espectador e o coloca emocionalmente em um estágio ‘segundo’” (AUMONT, 1993, p. 95).

Este estágio segundo seria a compreensão da queda das barreiras pelo fotógrafo e pelo retratado, considerando que, a partir desta constatação, tal efeito se daria também no observador que, posteriormente, será interpelado na imagem por este olhar.

Contudo, como pensar a *selfie* a partir da constatação desta alquimia que favorece a essência? Como o próprio fotógrafo se vê enquanto retratado? Como a fragilidade da própria verdade autoentendida, sendo considerada muito transitória, poderia ser captada? A verdade nos outros não é tão inquietante quanto sobre si mesmo. Faz-se, frente a este desafio, inúmeras fotos, sem que haja um esforço mais intenso para se produzir um autorretrato, elaborado respeitando as nuances da certeza e da plenitude. O entendimento das diferenças entre *selfie* e autorretrato colabora para a percepção de dois tipos de honestidade em relação a si próprio: uma honestidade baseada na presença única e definitiva, mais propícia aos seus próprios conceitos sobre si; e outra honestidade que se estabelece na sequência de papéis e lugares que permeiam a duração-tempo da vida dos sujeitos.

## 7 CONCLUSÃO

Considerando tudo o que foi abordado até aqui, é pertinente retomar as motivações que impulsionaram tal esforço de pesquisa. O incômodo com as direções do olhar dos retratados serviu de base para evidenciar e problematizar os espaços que, acredita-se, sejam importantes às tarefas fotográficas. A partir de uma percepção do espaço como contíguo, envolvente e inclusivo ‘para dentro’ e ‘para fora’ do retrato fotográfico, as preocupações que surgiram tratavam de buscar entender como **se evidenciam** as presenças contextuais e materiais da obtenção da imagem fotográfica. A partir daí, tinha-se em conta a importância de questionar como a descrição dos processos que envolvem o fenômeno da obtenção (incluindo circunstâncias e materialidades) contribuiria para a compreensão da construção do sentido das imagens, especificamente dos autorretratos. Esta dupla problematização conduziu para a consideração de atores que, eventualmente, sobrepujam seus papéis de fotógrafo e fotografado nas obtenções das *selfies*.

Os apontamentos que se pretenderam fazer relacionam a busca, elencada acima, aos processos analíticos percebidos nas entrevistas com os fotógrafos, estabelecendo-os como parâmetro para a abordagem não apenas em relação às suas habilidades em relação à composição fotográfica, mas também pela peculiaridade (exclusiva de suas características profissionais) com que exercem a sobreposição de papéis (fotógrafo e fotografado) no caso específico das *selfies*. Neste intuito, passou-se a considerar as contribuições que atenderiam às propostas do trabalho, inicialmente apontando para a consideração da existência de forças espaciais advindas da imagem posta e da existência física de seu observador.

Sobre este aspecto, as percepções que surgiram a partir das análises sustentam a presença constante de duas forças que se entrecruzam no plano da imagem. Estas energias, vetores de entrada e saída da imagem em relação à quarta parede, estabelecem-se em conflito constante, atraindo ou distanciando as possibilidades de copresença, que é suscitada principalmente pelo olhar direto. Percebeu-se que o lado de ‘dentro’ da imagem, com suas regras perspectivas consolidadas, envolve-se com as circunstâncias espaciais (ocultas pelo corte da imagem) do observador da imagem de modo a presumir o espaço que estava do lado de cá. Esta imaginação, quando substituída pela presença física do fotógrafo, influencia nos modos como cada um deles (fotógrafo ou outro observador) vê e se aventura espacialmente na imagem.

O ingresso ou repulsa que este espaço disponível suscita (adicionado ao fator do olhar) está relacionado ao distanciamento entre a câmera e o rosto (e o corpo) do retratado. Isto acaba relacionando-se com a prática da *selfie*, uma vez que tais obtenções se fazem sustentando a

ligação física entre corpo e máquina, distância esta que, mesmo com anteparos específicos, continua ligada ao seu operador que, no caso, é também o retratado.

Considerando que a constituição do espaço é propositivamente composta a partir da direção do olhar, percebe-se a compreensão, nos discursos, da ideia do espaço perpendicular e o paralelo. O espaço perpendicular configura-se enquanto relação entre o retratado e o espaço que ele ocupa, que lhe circunda e do qual ele faz parte, sustentado pela presença de um olhar que se dirige para dentro deste próprio espaço, um olhar, em relação à lente, considerado como indireto. Esta escolha de direção do olhar estabelece a espacialidade na planura da imagem captada, considerando a existência de relação entre todas as possibilidades que, no interior do quadro, convida-se a explorar visualmente.

Em contrapartida, o espaço paralelo, posicionado sobre o eixo retratado/câmera, efetua-se na ligação estabelecida entre os olhares do sujeito retratado/visto em relação à posição da lente/observador/vidente. Promove-se, nas falas dos depoentes, uma sensação de compartilhamento espacial entre os atores do processo. Ao considerar-se que o olhar direto promove a contraperspectiva, tal virtude ancora-se mesmo na possibilidade de compartilhamento espacial com o observador. Este compartilhamento aguça-se, a partir das reflexões, pela proximidade enfática do rosto na composição fotográfica, procedendo pela exclusão do cenário ao fundo, ou pelo reconhecimento de que este olhar se consolida em direção a alguém, constatando que este seja o fotógrafo ou o futuro observador.

Relacionado à reflexão sobre os espaços paralelo e perpendicular, considera-se substancialmente que estes espaços presumidos pela direção do olhar aproximam-se às reflexões sobre a espacialidade constitutiva e a figurativa. No primeiro caso, elaborou-se um conceito que identifica o espaço como aquele que circunscreve todas as possibilidades físicas que compreendem a circunstância de obtenção. No segundo caso, a espacialidade figurativa constitui-se como a materialização de uma escolha dentre as possibilidades, como uma cristalização que se propõe como perene. Entretanto, mesmo sendo uma escolha definitiva, suscita investigações que explorem o resultado e as potencialidades que internamente se oferecem ao observador. A dinâmica da espacialidade constitutiva não se repete na figurativa: esta opera no nível da sugestão. Ademais, entendendo-se *a espacialidade figurativa* enquanto simbólica, arbitrária, monocular, compreende-se que estas características ligam-se à representação na planura da imagem, estabelecidas na definição de uma perspectiva, escolhida dentre as possibilidades. Esta espacialidade é arbitrária porque se relaciona a escolhas visuais concretizadas na planura da imagem, na projeção que se encontra no quiasma, proposto por Merleau-Ponty.

Esta concretude representativa da espacialidade figurativa, de certa forma uma opressora da tridimensionalidade, ao mesmo tempo em que impede o acesso aos espaços capturados, coloca-os à disposição para que seu observador projete-se sobre a possibilidade de ingressar neste contexto. Sob este aspecto, convém lembrar que a configuração do quiasma estabelece que “os objetos e o olhar estão de um lado e o sujeito do outro lado quando os dois triângulos são justapostos e entrelaçados formando um retângulo. E a relação dos dois triângulos é ilustrada pelo quiasma, que é o entrelaçamento do ver-se-visto” (QUINET, 2004). As projeções que advêm desta sobreposição aplicam-se sobre a imagem-tela, onde o cruzamento se materializa. A transposição deve ser considerada pela compreensão dos dois níveis de materialidade que envolvem a tela. Compreender que a imagem tela é envolta pelas circunstâncias físicas suscita a possibilidade, mesmo que imaginada, de frequentar estes espaços.

O que parece peculiar no caso das imagens que apresentam olhares em sua direção (na ideia da contraperspectiva), é que o espaço é transposto com mais força aquém do ponto de vista estabelecido. Ressalta, este olhar, o que há atrás da câmera, aventando a possibilidade de presumir como seria este espaço.

Tratar das considerações que envolvem o olhar direto e suas características sugere uma problematização, intencionalmente mais concreta. Percebe-se, através dos discursos dos fotógrafos, que ao utilizar-se de um olhar direto à câmera, sentimentos como verdade e confiança revelam-se muito presentes. Esta posição do olhar parece refletida nos próprios perfis, sejam eles mais relacionados aos propósitos profissionais ou mesmo pessoais, ocasionam uma movimentação que indica que este olhar direto deveria ser obtido mais próximo ao retratado, de modo a não evidenciar tanto o fundo da imagem, uma vez que o olhar contém força suficiente para propor esta dinâmica sobre o observador. Ou seja: quando o enquadramento faz-se mais fechado sobre o rosto do retratado, indica-se, por congruência, que o retrato deva ser feito com o modelo olhando para a câmera, possibilitando a concentração sobre o retratado e, reforçadamente, deixando o segundo plano (fundo) reduzido ou até oculto.

Esta parece ser a incongruência do olhar direto na *selfie*. Por mais que suscite confiança e verdade do retratado, fatores valoráveis à qualidade das fotografias de retratos, tal comportamento não prioriza o lugar que ocupa, intencionalmente, o fundo. Mobilizador de muitas imagens de si, o local onde se faz a foto solicita, de parte do seu fotógrafo/fotografado, um contato mais efetivo e presente que, segundo os depoentes, **se faria** pelo olhar indireto, integrado ao próprio espaço da imagem. As considerações de alguns entrevistados, que afirmam

que seriam ‘sempre o mesmo rosto, apenas alternando os fundos’, tornam-se reveladoras neste sentido, uma vez que a naturalidade parece quebrada pela atitude do olhar direto nas *selfies*.

Sob outro aspecto, de certo modo considerado como positivo, o olhar direto estabelece, mesmo que por breve instante, uma sensação de compartilhamento de espaços entre o observador e o observado. Esta efêmera e veloz sensação seria capaz de representar a imagem sem máscaras, sem barreiras, uma espécie de imagem pura, a partir da qual emergiria o *punctum* exatamente do olhar. Este olhar puro seria a flecha que viria transpor a superfície e ferir (com os olhos) aquele que observa a imagem.

Conscientes disso, os fotógrafos esforçam-se em conseguir este retrato, captar este breve instante, carregado de subjetividade, que amplificaria a ambiguidade, objetivo entendido por Gombrich (1996) como característica essencial na produção do bom retrato. Sob este aspecto, entende-se então que o conflito de forças ganha impulso pelo encontro/desencontro dos olhares, em virtude de fomentar a inclusão do observador para dentro da imagem ou suscitar a percepção da própria presença pelo olhar que se direciona a ele.

Importante pontuar também quais características abrigam as ‘verdades’ percebidas na relação com o tipo de olhar, considerando certa possibilidade de relativização dos conceitos e, principalmente, no que concerne a presença do fotógrafo e sua relação com o retratado. Entende-se, pelos discursos, que a verdade do olhar direto estaria ligada a uma ideia de honestidade/retidão, e o fotógrafo comprova esta verdade pela confiança depositada neste olhar que lhe é cúmplice.

Outro tipo de verdade também surge na ocasião da obtenção das imagens. Considera-se como uma espécie de outra ‘verdade’ estabelecida, proposta pelo olhar indireto, que promoveria uma espécie de espontaneidade/naturalidade, frente ao qual o fotógrafo observa a imagem feita e constitui esta naturalidade por estar, nesta circunstância, presente. A primeira verdade diz respeito à verdade da pessoa, do caráter. A segunda diz respeito à verdade da mediação que, oculta pelo olhar espontâneo, ancora-se na verdade da circunstância, como se aquilo que se passa tivesse sido apenas ‘observado’ pelo fotógrafo. Este desaparecimento do fotógrafo e seu equipamento é que sustenta este tipo de verdade.

Finalmente, aproximam-se as reflexões às peculiaridades espaciais da *selfie*, percebendo-se inicialmente a existência dos papéis assumidos pelo fotógrafo. Pondera-se que, no caso das *selfies*, é pertinente considerar os fotógrafos como um dos únicos grupos que poderiam ser problematizados nesta ocorrência, por alguns fatores: a mudança na prática e sua popularização; a sua recorrência no papel de fotógrafo profissional (ao qual não se identifica,

com clareza, o amador); além de sua possibilidade avaliativa de construção das composições a partir da habilidade espacial e de sua representação no espaço plano.

Quanto à mudança na prática fotográfica, que passa a possibilitar a obtenção de imagens pela mesma pessoa que aparece na imagem, a indicação leva a crer que esta ocorrência está consolidada e tranquila, pois tal prática não é tratada como algo que ameaça suas virtudes. Os fotógrafos não parecem, no segundo ponto da importância de sua escolha, muito atentos, sequer incomodados, com a sobreposição de papéis que eles operam enquanto produzem suas *selfies*. Apesar da recorrência de *selfies* ter sido pouco presente na maioria dos perfis dos entrevistados, eles posicionam-se tranquilamente neste papel à medida em que se posicionam como retratados. Contudo, muitas vezes, as tarefas de composição da imagem, presentes nas habilidades destes, são ocasionalmente solicitadas para colaborar com a configuração da própria imagem. Nessa tentativa de construir as imagens de si do mesmo modo que o faz para os outros, os fotógrafos entrevistados utilizam das mesmas regras sugeridas pela composição fotográfica em relação à espacialidade disponível.

Em algumas ocasiões, por intuito profissional ou mesmo pessoal, demonstram seu posicionamento em *selfies* para personalizar o autor das outras fotos que foram obtidas e que, normalmente, estão sendo vistas. Para muitas imagens de um evento, por exemplo, as últimas imagens, salientam alguns, são feitas junto com os contratantes do serviço fotográfico. Esta revelação física do autor é executada por dois motivos: seja para ‘assinar’ a autoria das imagens (anteriores ou subsequentes), convalidando profissionalmente as imagens, ou para, ocasionalmente, demonstrar a conquista da confiança das pessoas retratadas com o fotógrafo, constituindo-se como uma amizade, estágio mais avançado, segundo depoimentos, da naturalidade.

Por fim, muito pertinente apresenta-se a ideia de um olhar que, no caso particular da *selfie* (assim como em muitos casos similares), posiciona-se desconsiderando o corpo, dando a entender que seria o verdadeiro olho flutuante, facilmente incorporável aos objetos. A diminuição física dos aparatos constitui-se como um movimento que permite esta miniaturização do olhar, propondo-lhe pontos de vista incrivelmente surpreendentes, incluindo neste caso as obtenções feitas pelas câmeras que, diminuídas, tornaram-se apenas um pequeno ponto acoplado a um aparelho que, a princípio, absorveu suas tarefas.

Como possibilidades de desdobramento deste trabalho, sugere-se que as proposições teóricas aqui apresentadas possam auxiliar nas discussões acerca da fotografia, da espacialidade e mesmo da dinâmica tecnológica das obtenções fotográficas. Os envolvimento da tecnologia com os potenciais comunicativos, sobretudo na produção de imagens, podem ser analisados,



também, à luz das proposições aqui apresentadas, como a contraperspectiva e os espaços constitutivos e figurativos.

O apontamento final trata do estabelecimento teórico do conceito de contraperspectiva, como uma contribuição que se estabeleça enquanto proposição do entendimento de como o corpo de quem retrata/observa pode ser cooptado ou distanciado, mas, acima de tudo, percebido. Considerando que a busca pelo ‘instante’ configura-se como o objetivo das sessões fotográficas, a proposição teórica aponta para que, mesmo que seja por um ínfimo tempo, estas barreiras caiam e possam servir de ligação entre estes dois mundos. A contraperspectiva, sob esta ótica, pretende estabelecer-se como uma circunstância que promove, em maior ou menor grau, a evidência dos corpos. Mais do que isso, a contraperspectiva é entendida aqui como uma possibilidade de apoio teórico para eventuais reflexões que, minimamente, considerem os espaços como seus objetos de estudo.

Considerando os apontamentos e reflexões que foram propostos e apresentados durante as etapas teóricas e empíricas da pesquisa, entende-se que este trabalho colabora com a problematização espacial que, desde o início, mostrou-se complexa e potencialmente significativa. Além do despertar de interesse sobre as aparições e exclusões propostas pelo objeto fotográfico, problematizar o espaço que circunscreve os processos fotográficos implica considerar seus atores como determinantes presenças envolvidas e integrantes das dinâmicas e resultados comunicacionais.

## REFERÊNCIAS

- APARICI, Roberto. **Conectados no ciberespaço**. Tradução de Luciano Menezes Reis. São Paulo: Paulinas, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 3ª edição. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1993.
- BARROS, Ana Taís M. Portanova. **Do obstáculo especular à ilusão epistemológica na teoria da fotografia**. Revista MATRIZES V8. Nº1. São Paulo, 2014.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre Fotografia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAURET, Gabriel. **A fotografia: História, estilos, tendências, aplicações**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BOLLMER, G., GUINNESS, K. **Phenomenology for the Selfie**. In: FORTHCOMING IN *CULTURAL POLITICS*. VOL 13 ISSUE 2 (2017). Disponível em: <[https://www.academia.edu/30275982/Phenomenology\\_for\\_the\\_Selfie](https://www.academia.edu/30275982/Phenomenology_for_the_Selfie)>. Acesso em: 03 abr. 2017.
- BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. **Remediation**. Understanding New Media. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. In: NOVAES, Adauto (org.), **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CÁCERES, Luis Jesús Galindo: “Etnografía. El oficio de la mirada y el sentido.” In **Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación**. Addison Wesley Logman: México, 1998.
- CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 2002.
- CARROLL, Henry. **Leia isto se quer tirar fotos incríveis de gente**. São Paulo: 1ª Ed., Gustavo Gili, 2015.
- CASTELLS, Manuel. **A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A sociedade em rede**. Tradução de Roneide Venancio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- CNN Money. **Facebook is closing in on 2 billion users**. Disponível em: <<http://money.cnn.com/2017/02/01/technology/facebook-earnings>>. Acesso em: 02 dez. 2016.
- COLERIDGE, Samuel T. **Biographia Literaria**. EBook #6081, Project Gutenberg, Release date Julho de 2004, Última atualização Janeiro de 2013. Disponível em [http://www.gutenberg.org/ebooks/6081\[05/02/2013\]](http://www.gutenberg.org/ebooks/6081[05/02/2013])

- CORSANI, Antonella. *Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo*. IN: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexandre Patez ; SILVA, Gerardo: **Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inivação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- COUTO, E. Souza. *O Zumbido do Híbrido*. IN **Corpos Voláteis, Corpos Perfeitos**. Salvador: Ed. UFBA, 2012.
- CRUZ, N. V; ARAUJO, C. L. **Imagens de um sujeito em devir: autorretrato em rede**. In: Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo, Online, n. 23, p. 111-124, jun. 2012.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Ed. Papirus, 1994.
- EVANS, Dave. **Marketing de mídia social**. Tradução de Tibério Novaes. Rio de Janeiro: Altabooks, 2009.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2004.
- FELINTO, Erick. **Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- FLICK, Uwe. **Qualidade na pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed. 2009
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia – 1ª ed.** São Paulo: Annablume, 2011.
- FRAGOSO, Suely. **O espaço em perspectiva**. Rio de Janeiro: E-apers Serviços editoriais, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Imersão Em Games: Da Suspensão de descrença à encenação de Crença**. In: **Anais da Compós 2013 - XXII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília: Compós, 2013
- FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2011
- FREUND, Gisele. **Fotografia e Sociedade**. 1ª ed. Comunicação & Linguagens, 1989.
- FROSH, Paul. “The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability”. In: **International Journal of Communication** 9, 2015. Disponível em: <<http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3146>>. Acesso em: 02 jun. 2016.
- GOMBRICH, E. H.; HOCHBERG, Julian E.; BLACK, Max. **Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer**. 1970. Barcelona: Paidós comunicación, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, agosto de 2010.

GUNTHER, A. The selfie: disease and emblem of the connected image. In: #selfie. Imag(in)ing the self in digital media. **Book of abstracts**. 2015. Disponível em: [http://www.unimarburg.de/fb09/medienwissenschaft/forschung/veranstaltungen/selfie\\_bilder-dateien/selfie\\_abstracts.pdf](http://www.unimarburg.de/fb09/medienwissenschaft/forschung/veranstaltungen/selfie_bilder-dateien/selfie_abstracts.pdf). Acesso em: 26 jan 2017.

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e informação**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.

HANKE, Michael Manfred. **Materialidade Da Comunicação** – Um Conceito Para A Ciência Da Comunicação? ANAIS INTERCOM - Trabalho apresentado ao NP 01 – Teorias da Comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Being and Time**. Oxford: Blackwell Publishers Ltda, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz. **Ficções do real**: Notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. Ciberlegenda (UFF. Online), v. 23, p. 6-14, 2010.

\_\_\_\_\_. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LACAN, Jacques. “El Estadio del Espejo como Formador de la Función del yo (je)”. Presented in **XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis**, Zurich, 17/07/1949, 1949. Disponível em El Oriba, <http://www.elortiba.org/lacan5.html>[14/01/2008]

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LOPES, Maria Immacolata V. de. **Pesquisa em comunicação**. 8.ed. São Paulo: Edições Loyola. 2005.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Ed Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **O visível e o Invisível**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

METZ, Christian. **The Imaginary Signifier: psychoanalysis and the cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

MONTARDO, Sandra Portella.Org. **#selfies: subjetividade e tecnologia**. No prelo, 2016.

MURRAY, Janet. **Hamlet on the Holodeck: the future of narrative in cyberspace**. Cambridge: MIT Press, 1998.

NOBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estud. psicol. (Natal)**, Natal, v. 13, n. 2, p. 141-148, Aug. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

OXOFORD DICTIONARIES. **Selfie definition**. Disponível em <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

PIPANO, I. **Espelhos opacos, espelhos reflexos: selfies** e autorrepresentação na era dos *smartphones*. XXV Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 25, 2016, Goiânia. Anais. Goiânia, UFG, 2016.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

REBEL, Ernest. **Autorretratos**. Köln: Taschen, 2005.

RECUERO, Raquel C. *Deu no Twitter, alguém confirma? Funções do Jornalismo na Era das Redes Sociais*. In: CONGRESSO SBPJOR, 2011, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.raquelrecuero.com/arquivos/sbpjorreacuero.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

SALINGAROS, Nikos. "Urban Space and its Information Field", **Journal of Urban Design** v.4, 1999, pp. 29-49. Disponível em <<http://www.math.utsa.edu/ftp/salingar/UrbanSpace.html>> [31/11/1999]

SENFT, T. M.; BAYM, N. What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon. *International Journal of Communication*, v. 9, p. 1588–1606, 2015. Disponível em: <<http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/4067/1387>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da fotografia**. Lisboa: Ed. Dinalivro, 2001.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo** - Introdução à História, às Técnicas e à Linguagem da Fotografia na Imprensa. Ed. Letras Contemporâneas: Lisboa, 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição – São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A - Questionário-guia para entrevistas com fotógrafos – MOMENTO 1

- 1- Pedir para TIRAR 1 *selfie* (em qualquer lugar do entorno)
- 2- Qual a tua opinião sobre *selfie*?
- 3- Sente-se à vontade para tirar a *selfie*? (Por quê?)
- 4- Qual a finalidade das *selfies*? Para que elas servem? (ver se a resposta é no “futuro” ou no “presente”.)
- 5- Qual a diferença, na tua opinião, entre *selfie* e autorretrato?
- 6- Quais coisas te mobilizam para fazer uma *selfie*?
- 7- OLHAR ALGUMAS FOTOS DO PERFIL do entrevistado:
  - a. Destas outras vezes - que te propôs a fazer uma *selfie* - o que te mobilizou?
  - b. Apontar duas imagens do histórico do perfil do fotógrafo. Notas alguma diferença entre esta (olhando) e esta outra (não olhando)?
  - c. Por que, nesta, estás olhando para a câmara? E por que, nesta outra, não estás olhando?
  - d. Porque tu achas que olhas mais (ou menos) para a lente?
  - e. Que diferenças tu percebes entre estes dois tipos de olhar nas tuas autoimagens? (Por quê?)
- 8- Quando tu fotografas as pessoas como tu faz sem o celular? E como tu os dirige em relação ao olhar?
- 9- Qual a melhor foto, olhando ou não para a câmara?
- 10- Abrir o perfil de alguém (dentro dos padrões da pesquisa quantitativa)
  - a. Mostrar uma olhando e outra não
- 11- Quais sentidos tua considera que surgem quando as pessoas olham para a câmara?
  - a. Verdade
  - b. Confiança
  - c. Cumplicidade
  - d. Simultaneidade
  - e. Copresença
  - f. Invasão de privacidade
  - g. Desconforto

## APÊNDICE B - Questionário-guia para entrevistas com fotógrafos – MOMENTO 2

### 1- BLOCO 1 – Sobre fotografia

- a. Qual o conceito de fotografia
- b. Quais as funções da fotografia
- c. A fotografia representa a verdade? Sob quais aspectos? Por quê?
- d. Quais os tipos de fotografia mais te agradam? Por quê?

### BLOCO 2 – *Selfie*/autorretrato

- 2- Pedir para TIRAR 1 *selfie* (em qualquer lugar do entorno)
  - a. Qual a tua opinião sobre *selfie*?
  - b. Sente-se à vontade para tirar a *selfie*? (Por quê?)
  - c. Qual a finalidade das *selfies*? Para que elas servem? (ver se a resposta é no “futuro” ou no “presente”.)
  - d. Qual a diferença, na tua opinião, entre *selfie* e autorretrato?
  - e. Quais coisas te mobilizam para fazer uma *selfie*?
- 3- OLHAR ALGUMAS FOTOS DO PERFIL do entrevistado:
  - a. Destas outras vezes - que te propôs a fazer uma *selfie* - o que te mobilizou?

### BLOCO 3 – OLHAR DIRETO

- b. Apontar duas imagens do histórico do perfil do fotógrafo. Notas alguma diferença entre esta (olhando) e esta outra (não olhando)?
  - c. Porque, nesta, está olhando para a câmera? E por que, nesta outra, não estás olhando?
  - d. Porque tu achas que olhas mais (ou menos) para a lente?
  - e. Que diferenças tu percebes entre estes dois tipos de olhar nas tuas auto-imagens? (Por quê?)
- 4- Quando tu fotografas as pessoas como tu faz sem o celular? E como tu os dirige em relação ao olhar?
  - 5- Qual a melhor foto, olhando ou não para a câmera?
  - 6- Abrir o perfil de alguém (dentro dos padrões da pesquisa quantitativa) – sempre a mesma pessoa.
    - a. Mostrar uma olhando e outra não



7- Quais sentimentos percebes (pessoas olhando para a câmara em *selfies* e não *selfies*)? (Mostrando fichas (lista abaixo) para descrever)

Verdade

Confiança

Cumplicidade

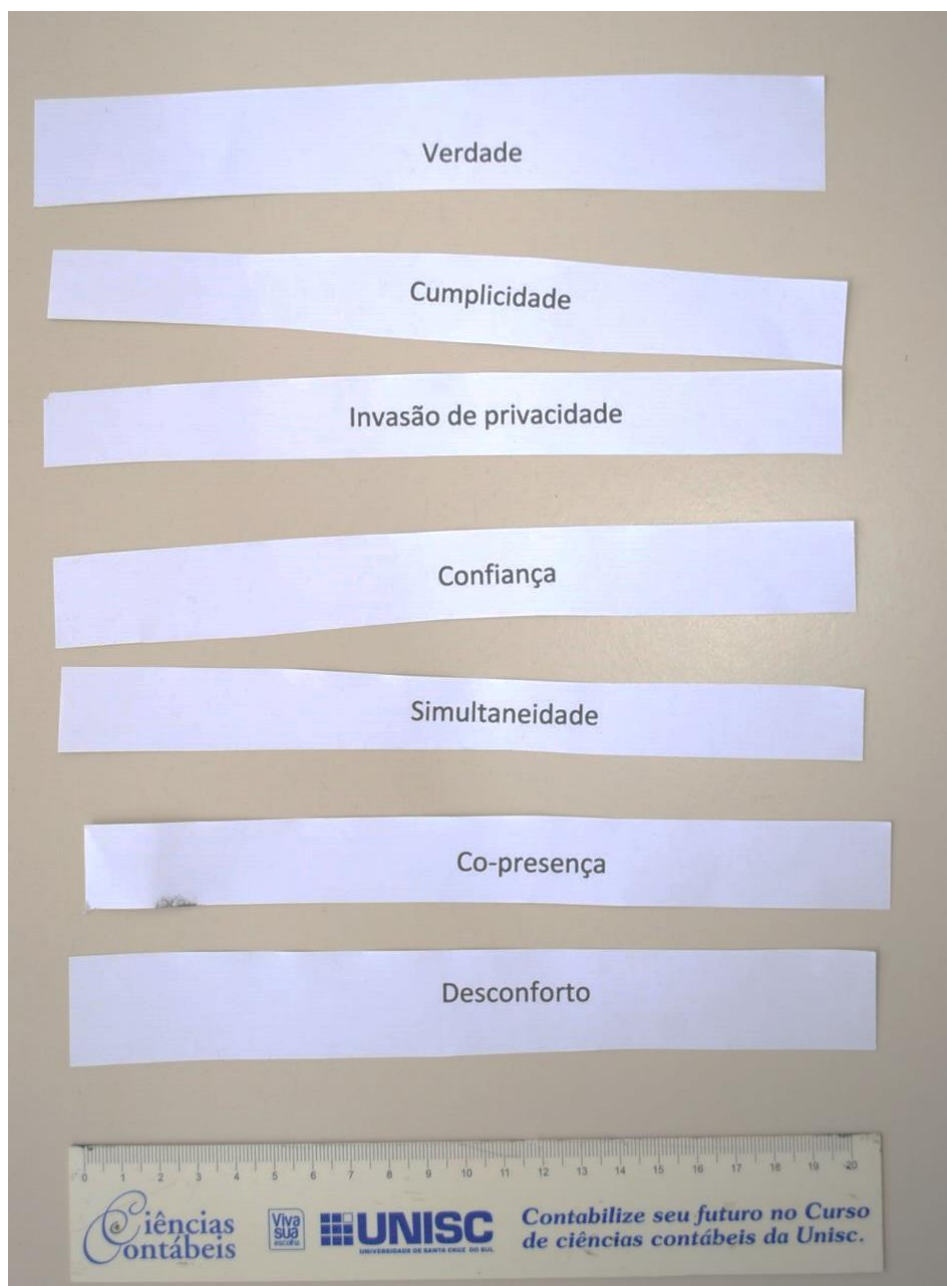
Simultaneidade

Copresença

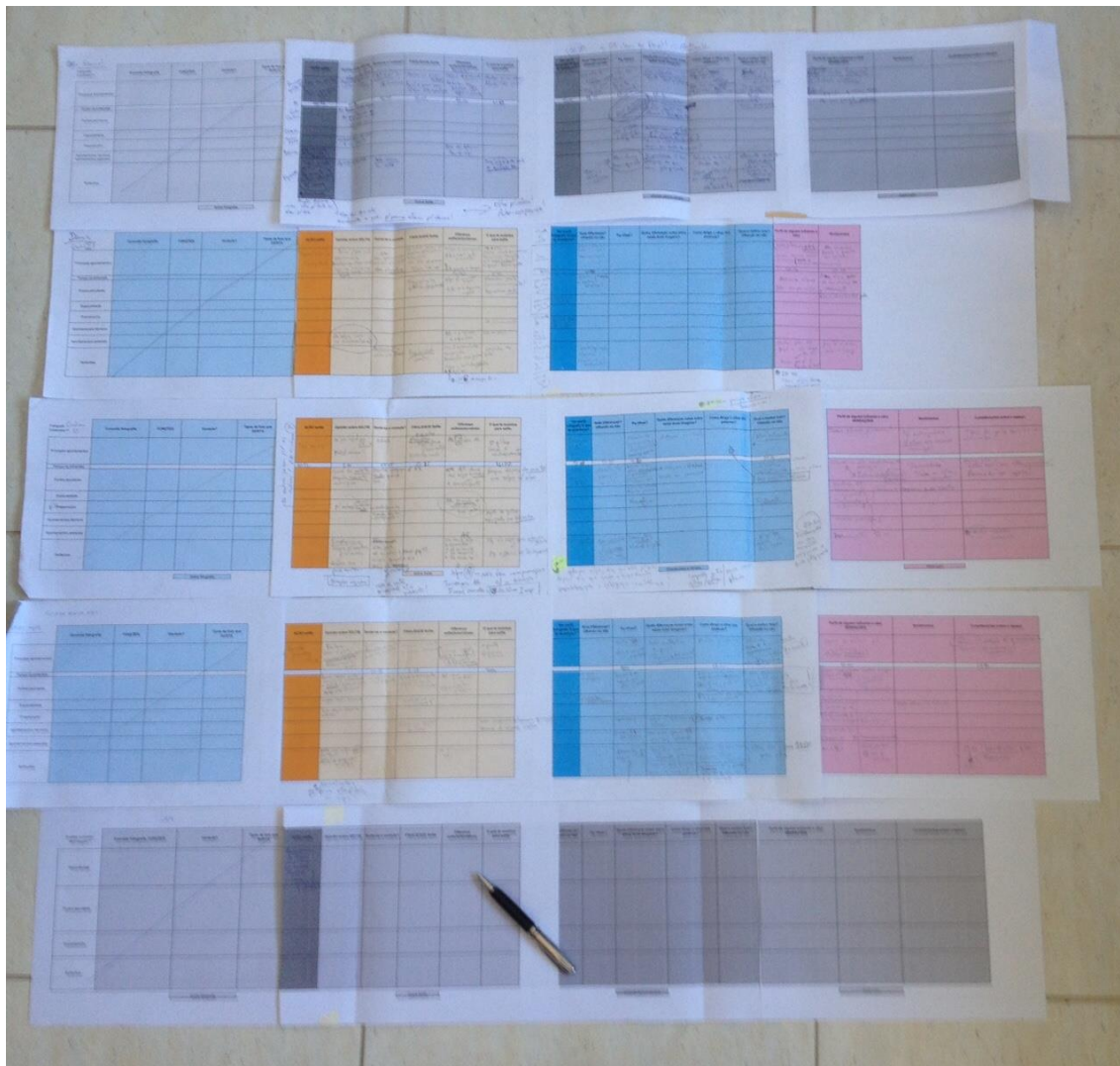
Invasão de privacidade

Desconforto

## APÊNDICE C



# APÊNDICE D



# APÊNDICE E



## APÊNDICE F

### Tabela síntese 1

## APÊNDICE G

### Tabela síntese 2