



sessões do

MAGNÁRIO

VOL. 22 | N. 38 | 2017 | <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2017.2>



CURTA NOSSA
PÁGINA

IMPETA
O DESER

Dossiê
Game Studies

Crédito: Sessões do Imaginário - n. 1 - 1996.

**A estética do imaginário
no cinema**

Demian Garcia e André A. Medeiros

P. 94

**Materialidades fílmicas, magia e
montagem**

Ednei de Genaro

P. 112

**Videogames, transgressão e
criatividade no Brasil**

Emmanoel Ferreira

P. 72

Selfie: reflexo, representação e imaginário

Selfie: reflection, representation and imaginaries

Juliana de Oliveira Teixeira¹ 

Gisele Souza Koch² 

Resumo

É notável a frequência dos autorretratos nas redes sociais. Dentre eles, há um tipo particular: em frente ao espelho, o indivíduo observa sua imagem refletida, alinha-se em sua melhor pose e fotografa seu reflexo. Configurados sempre de maneira semelhante, os selfies dizem algo sobre a visualidade contemporânea. O imaginário abrange toda a produção visual humana, portanto, está presente nesse tipo de fotografia e em seu gesto. Neste trabalho, a relação entre os selfies em frente ao espelho com o imaginário será desenvolvida a partir dos estudos feitos por Gilbert Durand, dentro das estruturas de Regimes Diurno e Noturno. Esta ótica do trajeto antropológico do imaginário pode esclarecer algum aspecto dos autorretratos contemporâneos: o ato sobrepõe-se à imagem.

Palavras-chave

Selfie; reflexo; imaginário; mito de Narciso.

Abstract

The frequency of self-portraits in social networks is remarkable. Among them, there is a particular type: in front of the mirror, the individual observes its reflected image, aligns itself in its best pose and photographs its reflex. Always set up in a similar way, selfies say something about contemporary visuality. The imaginary encompasses all human visual production, therefore, it is present in this type of photography and in its gesture. In this work, the relation between the selfish in front of the mirror and the imaginary will be developed from the studies made by Gilbert Durand, within the structures of Day and Night Regimes. This view of the anthropological path of the imaginary can clarify some aspect of contemporary self-portraits: the act overlaps the image.

Keywords

Selfie; reflection; imaginariness; Narcissus' myth.

Introdução

A miscelânea da produção de imagens pelo humano apresenta recorrentes semelhanças, essências que se repetem nas mais diversas culturas. Há um trajeto antropológico para essa produção: é a ele que Gilbert Durand (2012) se refere em seus estudos sobre o imaginário. Não só as imagens iconizadas, como também ideias, narrativas – a imaginação, enfim, tem uma genealogia extensa: símbolos que se fortalecem ou enfraquecem de acordo com o pensamento que norteia a sociedade.

A produção fotográfica não escapa a essas essências, como já destacou Ana Taís Barros (2009), ao apontar a permeabilidade da fotografia ao imaginário. Dessa maneira, mesmo uma técnica considerada racional e isenta como a fotografia, está atrelada às raízes profundas do simbolismo, sujeita às ordenações do imaginário, sistema organizador das imagens em seus diversos níveis, dos arquétipos às manifestações materializadas das imagens técnicas.

A fotografia torna-se, desde sua invenção, cada vez mais popular e acessível, o que denota um substrato social arraigado ao imaginário, possibilitando sua existência e suas múltiplas metamorfoses ao longo da história. Hoje, é possível produzir e divulgar fotografias de maneira instantânea. Essa facilidade resulta na onipresença do aparelho fotográfico, constantemente menor, mais leve e acoplado a *gadgets* multifuncionais. É cada vez mais impositivo estar conectado o tempo todo, e a fotografia vai tomando papéis nas relações sociais mediadas por essa conexão virtual.

Os *selfies* são excelentes exemplos da onipresença fotográfica no cotidiano e nas relações

sociais. Eles têm um nome próprio pois não são apenas autorretratos: pressupõem divulgação, instantaneidade e são a representação do indivíduo no ambiente virtual da internet. Essa prática de fotografar-se carrega consigo uma carga simbólica que remete à primeira duplicação da imagem do humano: o reflexo. E porque a imagem fotográfica se constitui de um vestígio do instante, sua relação com o duplo, com o espelho e com a ilusão de que tal imagem é reflexo de um fato ou realidade foi amplamente discutida desde que a fotografia se tornou objeto de estudo.

É importante visitar brevemente a história do autorretrato fotográfico para observar a transição da representação de si. Os primeiros elementos que contribuem para a transição são o aparelho e o suporte. Sem dúvida, as mudanças tecnológicas influenciam na maneira como as fotografias são produzidas. A composição visual é condicionada não apenas pela subjetividade do fotógrafo, mas também pelo aparelho. A indústria solucionou diversas dificuldades técnicas, agora fotografar-se é rápido, fácil, e uma prática frequente para muitos.

Além da mudança tecnológica, o que mais pode dirigir a transição do autorretrato para o *selfie*? É a partir desse questionamento que se busca, com base nas contribuições de Gilbert Durand (2012) para os estudos do imaginário, encontrar alguns indícios do simbolismo manifesto nas representações dos *selfies*. Essa investigação é, portanto, um grande desafio, pois estão implicados diversos aspectos que não são solidários entre si, a exemplo do próprio conceito de imagem. Por esse motivo, é preciso compreender as distinções conceituais entre imagem técnica e imagem simbólica (Barros;

De Carli; Fantinel, 2016), sem perder de vista que essas distintas manifestações estão imbricadas no trajeto antropológico da imagem. Dessa maneira, a fotografia como imagem técnica não está isenta do simbolismo profundo das pulsões humanas e, a partir de sua observação, é possível encontrar indícios dos símbolos diretores que motivam algumas práticas sociais.

Neste momento, é possível formular questões para conduzir a uma relação do imaginário com o *selfie*: quais símbolos estão presentes nesse gesto? Há também a questão do reflexo. Ele não é apenas uma solução para uma dificuldade tecnológica, pois agora é possível se autorretratar com a câmera apontada a um braço de distância ou com ajuda de estruturas extensoras criadas com essa finalidade. Com base nessa discussão inicial, propomos um olhar mais detalhado para os *selfies*, especificamente aqueles que se utilizam do espelho. Que íntima relação mantém a fotografia com essas superfícies refletoras?

Transição fotográfica: do autorretrato ao selfie

Num primeiro momento, pode se considerar que o espelho tinha o papel de apoio para o fotógrafo na visualização da composição ao fotografar-se, ou uma resolução para o problema de apertar o botão do obturador e capturar a imagem de si mesmo sem uma objetiva grande-angular. Nessa época, a câmera trazia diversas limitações. A fotografia não era descartável, era preciso pensar e planejar. Afinal, os equipamentos não eram tão baratos, e havia uma exigência de tempo para ver o resultado (Figura 1).

Tais fatos demonstram que o aparelho condiciona a construção da imagem fotográfica, além da visão do fotógrafo. Constata-se, por isso, que o retrato estabelece sempre uma perda: “[...] a fotografia dos seres humanos não deve fazer crer que ela pode fotografar o ser a fotografar: ela sempre o perde, fotografando apenas uma *aparência visual que depende do ponto de vista de um sujeito e de uma aparelhagem técnica*” (Soulages, 2010, p. 81, grifo nosso).



Figura 1: Autorretrato, *circa* 1910.
Fonte: Shorpy.

Noutro momento, a popularização das câmeras e a redução do seu tamanho e peso contribuíram para a facilidade do autorretrato. Combinada ao fascínio da imagem de si, esse cenário resultou em uma variedade de autorretratos que aconteciam na intimidade, em ocasiões banais e em solidão. Aí já era possível se fotografar em qualquer momento, mesmo que banal, como, por exemplo, ao flunar pela rua.

Assim, as experiências vão sendo cada vez mais tidas através das fotografias. Esse é um momento importante, pois significa uma inversão do valor da imagem: “Trata-se de alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo” (Flusser, 2002, p. 9). O esquecimento e a alienação apenas se acentuam conforme os avanços tecnológicos: são simultâneos.

A partir dessa facilitação tecnológica, o autorretrato em frente ao espelho se tornou cada vez mais trivial. As câmeras instantâneas, como a polaroide, abreviaram o tempo do processo de revelação. O autorretrato ficou leve e volátil, mas ainda estava no suporte físico, material. As intrigantes fotografias de Vivian Maier (Figura 2), descobertas e reunidas pelo corretor de imóveis norteamericano John Maloof, apresentam um grande número de autorretratos feitos em frente a espelhos, vitrines e outras superfícies refletoras. Indícios de que a engenharia da máquina fotográfica e o acesso a ela e aos filmes fotográficos facilitaram a produção amadora com o passar do tempo, e de que o espelho continuou fazendo parte do gesto de fotografar-se a si mesmo.

É a câmera digital a próxima transição interessante. Ela desmaterializou o suporte – o papel fotográfico – que, agora, dá lugar a um código binário que pode ser lido em qualquer máquina com tela que o decodifique,



Figura 2: Autorretrato de Vivian Maier, *circa* 1953.
Fonte: Vivian Maier.

imediatamente. E a digitalização da fotografia é acompanhada pela rede da internet. Ambas se incorporam à sociedade com suas presenças ampliadas simultaneamente. E sempre conectadas à indústria tecnológica e ao consumo.

O que acontece quando a fotografia se desmaterializa? O *selfie* só é possível graças a essa perda do suporte físico. As dimensões de tempo e espaço na modernidade sofreram uma abrupta ruptura. A inter-

net e a fotografia digital são as consequências mais recentes dessa “descontinuidade”. O tempo descola-se do espaço: o tempo para ver a fotografia analógica estava ligado ao espaço físico e material – revelação, conservação, armazenamento e procura. O tempo da fotografia digital, por outro lado, está reduzido a poucos cliques: fotografias feitas e vistas imediatamente.

Se a própria imagem fotográfica, mesmo em seus tempos analógicos, já era uma abstração de dimensões ainda maior que das outras imagens, o universo digital a abstrai mais ainda, a ponto de tantas imagens passarem pelo olhar em um curto espaço de tempo e nenhuma delas ser realmente vista. Pois, supostamente, não há nada para ver. As imagens técnicas, produzidas por aparelhos, “[...] são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas” (Flusser, 2002, p. 13).

O tempo para produzir e ver: instantaneidade contemporânea

Giddens (1991), ao propor uma análise da Modernidade, acredita que inventar novos termos para o contemporâneo não é uma maneira interessante de analisar os atuais eventos que ainda não estão claros à compreensão. Para o sociólogo, este não seria um novo período nem um encerramento: o contemporâneo apresenta consequências da Modernidade. As descontinuidades da modernidade são uma chave para compreender ou interpretar o cenário atual. O período moderno é de uma natureza singular. O primeiro tópico apontado por Giddens (1991) como fonte dessa singularidade é o desencaixe do espaço e do tempo.

As imagens técnicas, adventos da Modernidade, são propulsoras dessa separação entre espaço e tempo. Com a fotografia, passamos a ver à distância, obser-

vando superfícies bidimensionais como cópias do real, numa esquizofrenia moderna marcada pela ordenação do olhar que, segundo Jonathan Crary (2012), educou o espectador a perceber e experienciar a partir dos dispositivos óticos, numa pedagogia disciplinar, bem aos moldes modernos.

Baitello Junior (2014) concorda que a relação entre tempo e espaço está modificada desde o início da Modernidade, e agora essa mudança está acentuada. A tecnologia separa as duas dimensões e há uma aceleração das formas de experienciar a temporalidade. Se antes a relação tempo-espaço convergia, com um tempo destinado à contemplação, sem esse tempo, agora, a imagem devora o observador: “[...] eliminam-se os obstáculos do espaço em sua concretude e em sua gravidade, uma vez que já não se transportam os suportes que carregam os sinais, mas se transmitem os sinais sem seus suportes” (Baitello Junior, 2014, p. 48).

O tempo de experiência visual se reduz e é adicionado à grande exposição de imagens técnicas, pois a fotografia é produto de um contexto de evolução tecnológica acelerada e acessível, característica específica da descontinuidade moderna.

Baitello Junior (2014) continua demonstrando como se dá e quais são algumas consequências desta superexposição às imagens. Para ele, houve uma transição da lógica do olhar oriental para o ocidental. A lógica oriental é a de que a visão é um instrumento fundamental para o conhecimento. Ver para conhecer, ver é orientar-se. A visão ocidental, por outro lado, exalta o parecer. A orientação, ou seja, a busca pelo conhecimento ou descoberta pela visão, gera as máquinas e os dispositivos onde a imagem se aperfeiçoa – a fotografia é exemplo disto. E, então, com a produção aperfeiçoada e acessível, para ser descoberto é preciso ser visto.

Há, nessa transição, um tiro que sai pela culatra: “Quanto mais se quer expor, mostrar, tornar visível, tanto mais se consegue apenas aparentar, esconder, simular ou ofuscar. Quanto mais se busca o nascente, mais perto se chega do escuro da noite, do sombrio do mundo ctônio” (Baitello Junior, 2014, p. 29). Esse pensamento ajuda a compreender alguns aspectos relacionados à produção fotográfica contemporânea. O *selfie* pode ser percebido, seguindo tais considerações, como produto da lógica ocidental de herança capitalista e burguesa: o desejo de exposição e visibilidade motiva as práticas sociais, movidas pelo anseio da transparência e pela proliferação de vitrines, em conjunção com a efervescente exposição fotográfica.

A passividade às imagens tem sido a resposta para a sujeição do olhar à quantidade de imagens. No entanto, Baitello Junior (2014) alerta à diferença entre passividade e esquecimento. O esquecimento é um arquivamento, portanto, uma espécie de proteção e é necessário para higienizar a abundância de imagens. É preciso descartar, esquecer imagens. Quando a abundância de imagens é tamanha e este arquivamento não é realizado, as imagens tornam-se transparentes, e ocorre uma insensibilidade a elas.

O ciclo de constante produção, no qual o *selfie* está inserido, é uma tentativa infrutífera de compensar o esvaziamento das imagens – ao invés de preenchê-las, apenas mantém o seu vazio. A imagem é um portador de símbolos, e a quantidade exacerbada delas faz com que se esvaziem e que seus símbolos se desprendam. Segundo Baitello Junior (2014, p. 19-20):

O advento das imagens repetidas e idênticas que se distribuem no espaço público (em vez daquelas que devem ser buscadas no espaço restrito do reca-

to e do sagrado, da intimidade e da concentração), inaugura o trânsito das imagens em superexposição à luz. Inaugura-se, com esse trânsito, também sua transitoriedade, que por sua vez abre um vazio. E o correspondente déficit emocional gerado por sua ausência faz com que novas imagens sejam geradas para suprir a sensação do vazio e iludir a sua transitoriedade por meio de novas transitoriedades.

Percebe-se aí uma relação entre a visualização e a produção. Quando a primeira se torna passiva, a imagem se esvazia e distancia-se dos símbolos; e a segunda se transforma em uma tentativa de preencher esse vazio. Como consequência, os *selfies* se repetem e são voláteis. Não interessam apenas os símbolos presentes, mas também os que estão escapando à imagem de si nesse gesto.

O estudo antropológico do imaginário

Tanto Baitello Junior quanto Gilbert Durand apontam uma conexão entre a produção humana - neste caso, imagética - e o temor da morte. Para Baitello Junior (2014), as imagens iconicizadas são um ritual dos símbolos, conferem a eles uma sobrevida. Pretendem, portanto, desafiar a morte: o medo dela está implícito na produção de imagens. Durand (2012), por sua vez, coloca não apenas a produção de imagens, mas a própria imaginação como um acordo entre pulsões e coerções. “A carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo” (Durand, 2012, p. 121) e, conseqüentemente, à consciência da finitude humana.

Gilbert Durand (2012) propõe estudar e entender as produções humanas e suas manifestações culturais

a partir da motivação dos símbolos. Para tanto, faz uma crítica aos estudos até então feitos sobre imagem e imaginário. O autor constata que as abordagens da imaginação em diversas áreas não conseguem se desprender de reduções e desvalorização: ela é sempre a “louca da casa”. Segundo ele, o erro dessas abordagens está no que elas consideram como motivação do imaginário. Reduzem o processo de motivação da imaginação ao recalçamento, por exemplo, ou apenas às pulsões e ao inconsciente. No entanto, Durand (2012) inclui as “imposições objetivas”, o meio social e material nesse processo.

Ou seja, a imaginação e o que produzimos a partir dela não é apenas resultado de uma troca entre o sujeito e sua fisiologia, seus instintos; mas também entre o mundo objetivo. Assim, o imaginário é um trajeto gerador de significado e sentido, pois dá conta dessas trocas. A pregnância e enraizamento das imagens se dá por essa motivação: formar um acordo entre os impulsos do sujeito e seu meio. Nas palavras do autor:

[...] o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, [...] as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo (Durand, 2012, p. 41).

Durand (2012) define a maneira de classificar e estruturar o imaginário levando em conta as motivações da imaginação. Chega a uma divisão bipartidária flexível, pois considera que uma terceira divisão seria como uma espécie de ligação entre essa dualidade. Assim, apresenta os Regimes do simbolismo: o Diurno e o No-

turno. Durand (2012) diferencia os dois regimes a partir da estrutura dos três “gestos dominantes” na reflexologia, ou seja, os reflexos primordiais do humano. Portanto, as imagens, ou qualquer outra produção humana, têm ao mesmo tempo construído e se servido dessas duas vertentes motivacionais, concomitantemente ou não.

A dominante postural, ou a diferença entre vertical e horizontal, que para a espécie humana é sempre clara desde a primeira infância, está presente no Regime Diurno como motivadora. Por isso, esse regime é essencialmente constituído de antítese. Trata-se da diferença entre o céu e as coisas terrenas, a queda e a ascensão, sempre uma bipartição em dois polos opostos. Assim, o Regime Diurno está dentro de uma estrutura esquizomórfica ou heróica do imaginário. “[...] não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro” (Durand, 2012, p. 67). Não é à toa que na história bíblica a gênese se dá em trevas, num espaço infinito e homogêneo: apenas quando a luz é criada é que há uma separação que determina o tempo. As representações no Regime Diurno lutam contra a determinante da dimensão temporal.

Já no Regime Noturno estão presentes a dominante digestiva e, mais tarde no desenvolvimento fisiológico, a dominante sexual. “Ora, é tradição no Ocidente [...] dar aos ‘prazeres do ventre’ uma conotação mais ou menos tenebrosa ou, pelo menos, noturna” (Durand, 2012, p. 58). Esse regime, portanto, não é de diferenciação ou separação, mas de fusão. Por sua vez, o Noturno não busca um “antídoto do tempo [...] no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas” (Durand, 2012, p. 194). Esse é o regime do eufemismo.

A partir dessas definições, é possível encontrar um posicionamento para o *selfie* no espelho dentro das estruturas do imaginário. É preciso retomar, antes disso, as considerações de Baitello Júnior (2014) sobre as lógicas de visão oriental e ocidental, e estabelecer um possível paralelo entre a classificação dos símbolos de Durand. A lógica de visão oriental descrita por Baitello Júnior (2014) onde a ciência e o conhecimento atrelados à visão são estimados, aproxima-se do Regime Diurno onde os símbolos das trevas e de valor negativo se contrapõem aos de luz, de valor positivo. Ambos autores percebem que a formação do pensamento do Ocidente tem uma base construída a partir desses valores, como a filosofia platônica, por exemplo. E também indicam a transição que há para um oposto: a lógica ocidental de aparência, que se aproxima do Regime Noturno em seus símbolos eróticos ou dramáticos.

Projeções simbólicas do selfie no espelho

Em todo autorretrato há uma atuação. François Soullages (2010, p. 72) afirma que “todo retrato é uma representação”. A pose para o retrato é uma regra: basta o mirar da objetiva para que se apresente um personagem. Quando o fotógrafo e o fotografado são o mesmo sujeito, o resultado é supostamente o ideal de imagem que a pessoa tem de si, quer para si. As fotografias em frente ao espelho mostram o corpo do sujeito, que procura representar uma imagem que corresponda ao que ele considera ideal. Desse modo, uma busca no território do trajeto antropológico do imaginário pode dar indícios do que seria esse ideal de imagem, e de quais símbolos se apropria essa autorrepresentação fotográfica social: o *selfie* no espelho.

É ao tratar do Regime Diurno que Durand aborda o

símbolo do espelho, ou do reflexo, dentro dos símbolos nictomorfos: “[...] a água, além de bebida, foi o primeiro espelho dormente e sombrio” (Durand, 2012, p. 95). “[...] o espelho não só é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência, como também se liga à coqueria, e a água constitui, parece, o espelho originário” (Durand, 2012, p. 100). O negro, o escuro, possuem uma valoração negativa em diversas sociedades e momentos históricos – especificamente em nossa sociedade moderna e cristã –, e uma associação com o tempo: “No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes [...]. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo [...]” (Durand, 2012, p. 91).

O mito da antiguidade clássica que traz o reflexo da água como fator determinante para a desgraça de seu protagonista é o de Narciso. Na versão de *Metamorfoses*, de Ovídio, a mais difundida, o que leva Narciso a se curvar e conhecer sua própria beleza é a sede. Interessante notar alguns detalhes: a princípio, Narciso não reconhecia o objeto de seu amor como seu reflexo, mas o tomava por outra pessoa. Portanto, ele não se apaixona consciente por si mesmo, mas por um outro: a imagem do reflexo, o duplo de si; e quando, após várias tentativas de conquistar o objeto de seu amor, ele percebe que se trata de seu reflexo, fica desesperado. Após lamentar e desejar ter seu corpo separado de si, é que morre e transforma-se em flor.

O mito de Narciso tem características diurnas porque a fatalidade de Narciso se inicia a partir do momento em que ele se curva para saciar sua sede e se

depara com a “translucidez cega” do reflexo. Na icônica representação de Caravaggio (Figura 3), a água que reflete a imagem de Narciso é lisa, brilhante, porém escura - ilustra muito bem este termo. Isso significa que é o reflexo que confunde Narciso, tira sua lucidez e o amarra ao seu destino: o sofrimento seguido de morte. O culto à própria imagem idealizada é marcada pela iminência da morte, do afogamento de Narciso no lago em busca da perfeição inalcançável.

Rogério de Almeida (2010, p. 29) discute sobre a representação social do corpo a partir das estruturas de Durand (2012) na pluralidade que marca a contemporaneidade. Ele aponta o paradoxo identitário que o mito de Narciso traz consigo:

Narciso apaixona-se por seu reflexo e não, de fato, por si mesmo, uma vez que contempla apenas a superfície da água e, conseqüentemente, sua própria superfície, ou seja, sua aparência. No entanto, essa aparência é o seu próprio duplo, um outro ele mesmo, a projeção de uma imagem que deseja e que é a sua. Imagem emblemática dos tempos atuais, reforçando, em sua própria estrutura, a questão da crise de identidade (Almeida, 2010, p. 29).

A ilustração do cartunista australiano (Figura 4) corrobora a relação entre o *selfie* com o mito de Narciso. Embora a associação seja mais imediata e permaneça nela a crítica à adoração da própria imagem, os valores diurnos do mito de Narciso competem por espaço com os noturnos dionisíacos. Almeida (2010, p. 28), além de pontuar o mito de Narciso como contemporâneo na representação cultural do corpo, também pontua o de Dionísio:

Dionísio inspira determinados comportamentos sociais, como a busca de prazeres desregrados e a valorização do corpo erótico. De resto, vale assinalar que esses valores dionisíacos são uma constante antropológica e, com maior ou menor ênfase, sempre participaram das sociedades ao longo do tempo. Se hoje vemos esses valores retomarem força, é porque outros deixam de ser vitais e, mesmo sem desaparecerem, voltam a um segundo plano (Almeida, 2010, p. 28).

A fotografia parece separar a imagem do corpo e dar a ela uma vida própria, virtual. Apesar do fim de Narciso, apaixonar-se por si ou pela própria imagem tem perdido seu valor negativo, e pelo contrário, é incentivado: é preciso amar a si mesmo, buscar a imagem ideal do corpo, e venerar essa imagem.

O *selfie* no espelho parece estar concatenado ao corpo erótico. “[...] a imagem buscada não é, necessariamente, a própria imagem, ainda que melhorada, mas uma imagem aceita socialmente, que represente algum ideal de beleza, ditado, evidentemente, pelo *establishment* midiático” (Almeida, 2010, p. 29). Mas, ainda assim, não é possível afirmar que esse erotismo contido no *selfie* esteja ligado ao regime Noturno. Afinal, é um erotismo heroico, copiado da mídia que foge à experiência, resultado de poses desconfortáveis – e, muitas vezes, explícitas, não eróticas. A rítmica sexual móvel e flexível, correspondente à sensualidade Noturna, dá lugar ao corpo rígido, escultural, sempre ereto e tenso. O corpo do *selfie* parece se entregar à imobilidade fotográfica sem embates, paralisando a carne, tal qual Narciso em frente ao lago, mantendo-se imóvel para não turvar a imagem idealizada na superfície do lago.



Figura 3: Narciso, por Caravaggio (1594-1596).
Fonte: Wikipedia.

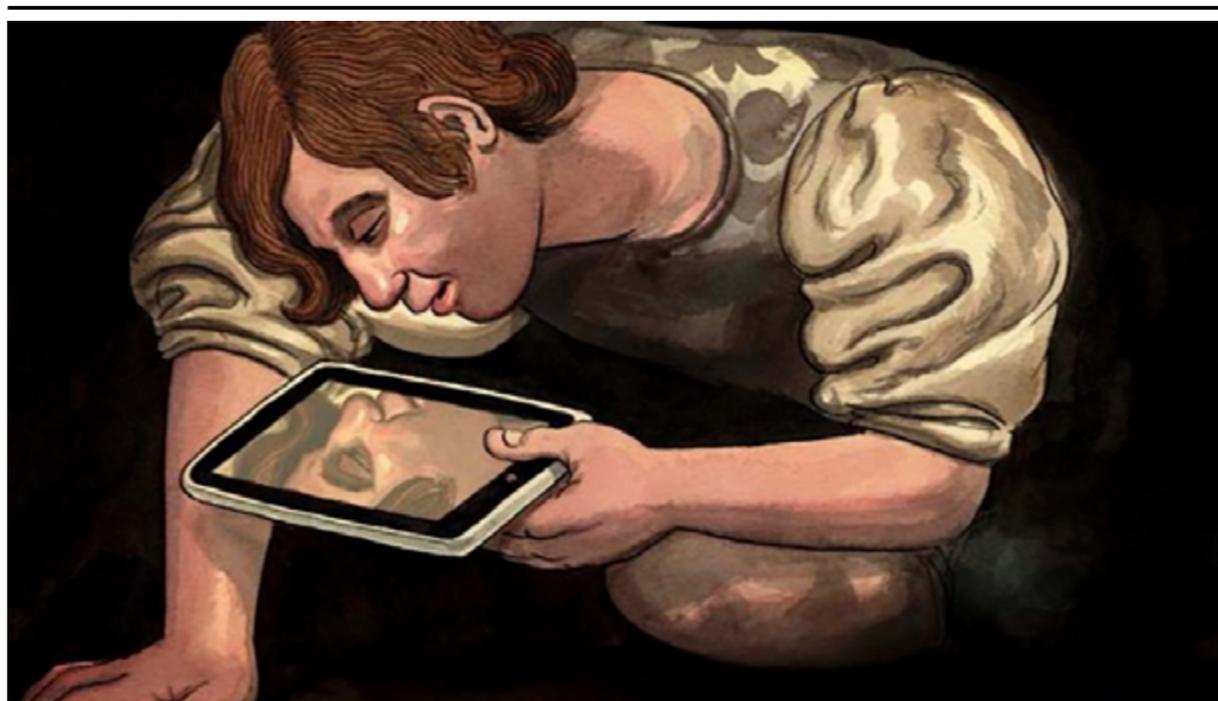


Figura 4: Ilustração de John Shakespeare para o *Sydney Morning Herald*, em 2012.
Fonte: The Sydney Morning Herald.

Considerações Finais

A relação entre fotografia e especularidade não é nova na prática, com muitos autorretratos utilizando a superfície refletora para produzir os retratos. Do ponto de vista da discussão crítica, também não. Essa relação entre espelhos e fotografia é recorrente, como podemos observar em Dubois (1993), quando apresenta considerações sobre a mitologia dos espelhos, discutindo a relação da fotografia com a Medusa e com Narciso. Em sua teoria fotográfica, Arlindo Machado (2015) destaca a fotografia como uma ilusão especular. Margarida Medeiros (2000), ao estudar autorretratos, também reforça a relação entre o reflexo especular e a fotografia, traçando apontamento sobre o narcisismo fotográfico. A ligação do *selfie* com o narcisismo é destacada por Michel de Oliveira (2015), quando discute aspectos míticos -psicanalíticos dos autorretratos contemporâneos.

Esses são apenas alguns exemplos da relação entre fotografia e espelhos. O que é possível apreender é a reiterada relação especular que se mantém na fotografia. Mesmo em práticas contemporâneas como o *selfie* essa relação se mantém. A própria fotografia se apresenta, nesse caso, como um espelho que permite aos indivíduos se reconhecer e projetar suas imagens nas inúmeras telas contemporâneas. Uma questão surge: é possível que a fotografia seja mais do que uma projeção especular? Se não for possível desassociar a imagem fotográfica do espelho, é possível que sejam outras as superfícies projetivas que não o lago de Narciso?

A reiterada aparição da influência narcísica sobre a fotografia mostra uma predominância dessa imagem simbólica, que parece estar saturada, mas ainda atuante com muita força, impedindo que outros reflexos possam ser projetados. Dessa maneira, podemos dizer que há outras projeções possíveis com a fotografia, mas que

não estão sendo exploradas, o que culmina em repetição e anestesia.

O reflexo do espelho é uma parte do oceano de fotografias que tem sido produzido, paralelo ao progresso tecnológico que democratiza o acesso aos aparelhos fotográficos e à sobreposição de abstrações de dimensões da imagem. Essa alarmante superprodução já era criticada no século passado e, agora, assumindo essa proliferação, tais críticas se mostram certas ao apontar perdas na experiência de visualização e produção de imagens.

Não se pode pensar que o aparelho é neutro nessa cena. Ora, as câmeras não foram inseridas em *gadgets* multifuncionais por acaso. Também não é por acaso que, embora haja possibilidade de manipulação posterior, o processo da fotografia torne-se muito mais automático e exija menos atenção e tempo. Se mesmo analógica a fotografia já abstraía mais dimensões e confundia-se com a realidade mais que outras imagens, agora esse cenário se agrava com a fotografia digital e os processos virtuais de manipulação e exposição. Não poderia ser de outra forma, posto que o momento contemporâneo apresenta as últimas e exacerbadas consequências da Modernidade, que separa tempo e espaço, abstraindo a relação entre essas dimensões.

Embora a fotografia seja produto - ou colabore com essa extrema abstração, ainda é imagem. Aparentemente dócil, facilmente compreensível, também carrega todo o trajeto antropológico do imaginário, e o modifica de maneira inédita porque distorce ou perde alguns símbolos, tornando-se cada vez mais hermética. Ou seja, por mais que a fotografia seja feita despretensiosamente, ela não é inocente. Carrega, como imagem, significados complexos, múltiplos e imprecisos.

O método escolhido no presente artigo para arti-

cular o *selfie* a esses símbolos perdidos ou distorcidos é uma visita às estruturas organizadas por Gilbert Durand (2012). Por mais que em determinadas produções artísticas ou momentos sociais alguma estrutura se sobressaia, o imaginário é sempre construído pela base comum de experiência humana - em suma, a relação que temos com o conhecimento da finitude da vida.

A análise realizada apresenta indícios de que a estrutura esquizomórfica contém o mito mais facilmente relacionado ao *selfie* no espelho: Narciso. Porém, há uma perda ou distorção no momento em que os narcisos não se dão conta de que suas representações não vivem, e não podem amá-los de volta. Esse engano se dá por causa do ambiente virtual em que se encontram essas fotografias, que recebem suas aprovações, seus *likes*, e fazem com que Narciso acredite que essa aprovação é direcionada a ele. Uma ilusão de reciprocidade. O medo de emprestar ou perder o espírito para uma representação de si ou para um reflexo não mais existe no universo do *selfie*, e essa é a principal discrepância com o Regime Diurno, de uma forma geral, pois este regime pressupõe uma constante jornada em busca de uma superação moral.

O Regime Noturno tampouco está confortavelmente contido nesse gesto fotográfico. Embora um parentesco com o mito de Dionísio abrace o erotismo e o apelo ao prazer que a obsessão pelo reflexo tenha, essa ligação se mostra enfraquecida. Os *selfies* são muito mais explícitos que eróticos, são cópias mal elaboradas das imagens eróticas do consumo e da mídia. A maneira eufêmica de lidar com a morte das imagens noturnas não é acentuada nos *selfies*, porque o prazer é posado e não necessariamente vivenciado.

A imagem que antes orientava agora faz do fo-

tógrafo seu servo, que torna toda experiência vivida fotografável, que faz do corpo uma imagem inatingível e, ao mesmo tempo, descartável. A internet seria um espaço para a crítica das fotografias, mas o diálogo é sufocado pelo excesso delas.

Se a imagem não perde seu poder simbólico, o diálogo torna-se um monólogo: sem potência de abertura ao Outro. Narciso deve sair da beira do lago – ou das telas – e olhar ao redor para estabelecer outros contatos, que não os autocentrados, com sua imagem idealizada e estéril.

Sem lugar para imagens orientadoras, sem interesse e tempo para vê-las, e com o aparelho dominador ao invés de submetido ao fotógrafo, o imaginário fotográfico se perde cada vez mais em distorções e estereótipos simbólicos.

Referências

FALMEIDA, Rogério de. Imaginário e pós-modernidade: estudo mítico da representação social do corpo. **Revista Voos**, Guarapuava, v. 2, ed. 1, p. 21-37, jul. 2010. Disponível em: <http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/viewFile/79/02_Vol2_VOOS2010_CL2>. Acesso em: 20 abr. 2016.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BARROS, Ana Tais Martins Portanova. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos. São Leopoldo, v. 11, n. 3, p. 185-191, 2009. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5054>>. Acesso em: 29 mai. 2017.

BARROS, Eduardo Portanova; DE CARLI, Anelise Angeli; FANTINEL, Danilo. Diferenças imagéticas: considerações sobre a técnica e o símbolo no contexto comunicacional. **Rumores**, v. 10, n. 19, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/103232/115195>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 13. ed. Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipia geral. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRAIA, Emilio. A descoberta do tesouro Vivian Maier. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 jun. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/06/1469934-a-descoberta-do-tesouro-vivian-maier.shtml>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

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

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo**: o auto

-retrato contemporâneo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

OLIVEIRA, Michel de. Reflexos de Narciso: traços do arquétipo mítico-psicanalítico nos selfies. **Ciberlegenda**, n. 32, 2015. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/766/403>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

OXFORD DICTIONARIES. Oxford University Press, 2018. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/>>. Acesso em: 09 jan. 2018

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: SENAC, 2010.

SHORPY historic photo archive & fine-art prints. **Figura 1**. Disponível em: <<http://www.shorpy.com/node/4889>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

SIDNEY Morning Herald. **Figura 4**. <<http://www.smh.com.au/small-business/managing/work-in-progress/the-workplace-narcissist-20120427-1xofx.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

VIVIAN Maier. **Figura 2**. Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-6>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

WIKIPEDIA. **Figura 3**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso#/media/File:Michelangelo_Caravaggio_065.jpg>. Acesso em: 19 jun. 2016.

Notas

1 Doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná. Professora do curso de Publicidade e Propa-

- ganda da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (Avenida Professor Antônio Campos Presidente Costa e Silva, CEP: 59625620, Mossoró/RN). Mestre em Comunicação Visual (2013) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada em Comunicação Social nas habilitações Jornalismo (2009) e Publicidade e Propaganda (2013). E-mail: juoliveira.teixeira@gmail.com.
- 2 Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina. (Universidade Norte do Paraná, EaD. Rua Tietê, 1208, Jardim Tabapuã, CEP: 86025230, Londrina/PR, Brasil). Graduada em Design Gráfico pela Universidade Estadual de Londrina (2013). E-mail: gisele.skoch@gmail.com.
- 3 Dubois (1993) inicia *O ato fotográfico* com a discussão do peso e credibilidade que a fotografia tem, como documento; um consenso de que há verossimilhança com a realidade na imagem fotográfica como documento. Ela seria uma impressão, um registro, uma natureza *indicial*, ou seja, de índicio. Assim, esse caráter da fotografia confere a ela tal impressão de racionalidade e isenção da subjetividade humana.
- 4 Verbetes inserido em *Oxford Dictionaries* em 2013, *selfie* ou *selfy* é definido como uma fotografia que se tira de si mesmo, geralmente com um *smartphone* ou *webcam*, para upload em mídia social ou website.
- 5 A imagem fotográfica torna-se fundamental para a memória de diversas experiências humanas: a fotografia é a principal testemunha ou evidência mnemônica do instante vivido. De viagens a festas de aniversário, os momentos que não são registrados “passam em branco”, ou seja, sem a imagem fotográfica tais experiências parecem desfalcadas.
- 6 Segundo matéria de Fraia (2014), publicada na Folha de São Paulo em 15 jun. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/06/1469934-a-descoberta-do-tesouro-vivian-maier.shtml>>. Acesso em: 11 mar. 2015.
- 7 A Modernidade rompe com valores radicalmente vinculados ao passado pré-moderno. É neste sentido que expressa descontinuidade. Exemplos: de comunidades para sociedades, de poder político encarnado no governante como santificado ou divindade para a ideia de dominação racional - nascimento do Estado.
- 8 *Ctoniano*, em mitologia, é um termo que define os deuses que residem nas cavidades da Terra.
- 9 O símbolo, no vocabulário de Durand (2012, p. 31), “não é do domínio da semiologia, mas [...] de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão” e, portanto, é pré-linguístico.
- 10 Da frase atribuída ao filósofo francês do século XVII, Nicolas Malebranche: “A imaginação é a louca da casa”. Durand (2012) utiliza com frequência este termo na introdução do livro para sublinhar a desvalorização da imaginação no pensamento ocidental.
- 11 Uma das vertentes que dão base à classificação de Durand (2012), além da tecnologia (no sentido de utensílios e objetos, suas funções e a técnica de manufatura) e da sociologia (estruturas de divisão social: religião, administração, força armada...).
- 12 *Esquizo* exprime a ideia de separação; *morfo*, por sua vez, exprime a ideia de forma.
- 13 É importante não confundir, neste momento, o significado da *lógica ocidental*, que valoriza a aparência, com o *Ocidente* no sentido cultural, referente às consequências de revoluções, pensamento e colonialismo europeu.
- 14 Na dicotomia Diurna, os símbolos nictomorfos estão entre os símbolos sombrios. *Nictomorfo*: de formas noturnas ou negras.
- 15 Embora Almeida (2010) conceitue a contemporaneidade com o termo “pós-modernidade”, em conflito com o conceito de Giddens (1991) de consequências da modernidade, a conciliação se dá pela abordagem da representação do corpo no momento atual, e pelo viés do imaginário de Durand (2012).