

**ME, MYSELF AND I:
A IMAGEM ARRUINADA DE SI**

**ME, MYSELF AND I:
L'IMAGE ARRUINÉ DE SOI-MÊME**

Elisa de Magalhães / UFRJ

RESUMO

A partir da obra de e sobre ruína *Me, myself and I*, realizada em 2018, a autora faz uma reflexão sobre o autorretrato contemporâneo, o *selfie*. Em viagem de férias, a autora fotografou pessoas que se autorretratam com a câmera do celular. Referenciado, principalmente, em Jacques Derrida, o texto fala do autorretrato como ruína e a impossibilidade da imagem de si. Aborda o fazer o autorretrato como um momento de cegueira absoluta e de exclusão do outro: a incapturável autoimagem em uma imagem. Ruína da ruína, o *selfie* é um exercício narcísico e também tentativa desesperada de sobreviver na imagem.

PALAVRAS-CHAVE: autorretrato, *selfie*, ruína, cegueira, imagem.

ABSTRACT

Depuis l'oeuvre de et sur ruines, Me, myself and I , réalisée en 2018, l'auteur fait une réflexion sur l'autoptrait contemporain, le selfie. En voyage de vacances, on a photographé des gens qui font des autoportraits avec le caméra du mobile. Référencé, surtout, em Jacques Derrida, le texte parle sur l'autoportrait comme ruine e sur l'impossibilité de l'image de soi-même. Le texte aborde, aussi, faire l'autoportrait comme um moment de cecité absolue e d'exclusion de l'autre: cette autoimage qu'on ne peut pas capturer dans une image. Ruine de ruine, le selfie est um exercice narcisique et est aussi, la tentative desesperée de survivre dans l'image.

MOTS-CLÉS: autoportrait, *selfie*, ruine, cecité, image.

Pôr-se em imagem remete ao início da humanidade, antes até das pinturas rupestres, talvez nas mais antigas esculturas antropomórficas com a forma do corpo feminino. A invenção da fotografia, que se estabelece como representação fiel do real e com força de documento, acabou por enfatizar isso. Os membros da burguesia ascendente no início da modernidade corriam para os novíssimos estúdios fotográficos, para fazerem-se fotografar. O retrato em pintura perdia terreno para o fotográfico. A fotografia era símbolo de novidade, modernidade e de status social.

O escritor, romancista, dramaturgo austríaco Stefan Zweig (1881-1942), que suicidou-se no Brasil (judeu, o escritor escolheu o Brasil para exilar-se, por conta do avanço do nazismo na Europa) sempre foi cuidadoso para retratar-se ou fazer-se retratar. Em comunicação apresentada no *Seminário Internacional “Chamar as chamadas: imagens, gestos, levantes”*, que aconteceu no Museu de Arte do Rio – MAR, em novembro de 2015, o fotógrafo e professor de fotografia da Universidade de Paris 8, Arno Gisinger (1964-), apresentou sua pesquisa, que tratava de uma série de fotos que Zweig fez de si – retratos e autorretratos –, ao longo da vida, com detalhes muito bem cuidados, até a última, a de seu suicídio. Stefan foi encontrado morto, junto com sua companheira, Charlotte Elizabeth Altmann (1908-1942), na casa onde moravam. Ele preparou toda a cena para ser fotografada depois que estivesse morto, esperava ou o registro policial da cena, ou a cobertura da imprensa sobre sua morte. Segundo Gisinger, foi Stefan quem matou-se primeiro, sua companheira, Lotte, ainda ajeitou-o como ele havia pedido, antes dela falecer. A observação atenta da foto mostrava isso. Stefan Zweig sempre manteve controle sobre sua imagem, inclusive, a derradeira.



Figura 1: Foto oficial do casal Zweig no Brasil, 1940.
© arquivo Casa Stefan Zweig.



Figura 2: Foto do casal Zweig encontrado morto pelos empregados e depois pela polícia, 1942.
© arquivo Casa Stefan Zweig.

Contemporaneamente, fazer fotografias e autorretratos mudou de sentido. Não somente por conta da tecnologia digital, que muda a relação com a imagem, mas também por causa da disseminação das imagens através dos aparelhos portáteis, capazes de abrigar cada vez mais aplicativos de relações entre pessoas, em redes sociais. A representação de si também ganha outra significação tanto psíquica como

socialmente. O autorretrato, ou o anglicismo contemporâneo *selfie*, recupera o valor de verdade e de documento na imagem digital, bem como o de testemunho. A cada momento vivido, é preciso dizer “eu estou aqui”, “aqui eu sou”. Aliás, a utilização da palavra *selfie* dá a dimensão da mudança: não se trata mais de um autorretrato feito em algum momento anterior, no passado. *Selfie* revela a velocidade de disseminação das imagens contemporâneas e da mudança de temporalidade na fotografia digital. Pôr-se em retrato hoje, é pôr-se e mostrar-se na rede, ao mesmo tempo.

Por conta de meu trabalho de artista – entre 1999 e 2005, fotografei-me com uma câmera *pinhole* de dois diafragmas, em meu atelier, sendo eu modelo e fotógrafo, ajeitando a câmera com a ajuda de espelhos – fui pesquisar a obra fotográfica do escritor e dramaturgo sueco, Auguste Strindberg (1849-1912). Pai do teatro psicológico, Strindberg interessou-se por fotografia, mais especificamente retratos. Escolheu, para isso a câmera *pinhole*, porque o aparelho sem lentes diminuiria os obstáculos entre o retratado e o filme. Fotografias feitas com *pinhole* demandam um tempo maior de exposição na frente da câmera. Para conseguir o retrato psicológico ou o retrato “verdadeiro”, como ele chamava, contava ao retratado pequenas histórias que suscitasse todo tipo de emoção porque acreditava que junto com o feixe de luz, entrasse pelo buraco do diafragma também matéria emocional. Dessa maneira, ele obtinha o “retrato verdadeiro”. Num trabalho imediatamente posterior, Strindberg retratou-se vestido de vários ofícios diferentes e retratou a família obsessivamente.



Figura 3: Elisa de Magalhães (1962-), O Enigma de Alice, 2002.
Fotografia pinhole.

O trabalho de Strindberg e sua ideia de luz e matéria no mesmo fluxo que entra na câmera deu-me suporte poético para uma pesquisa sobre autorretratos. E dá outra vez, suporte à observação dos *selfies* contemporâneos.

Por observar a grande multiplicação do número de autorretratos ou *selfies* que as pessoas fazem e sua imediata postagem, em uma viagem de férias decidi retratar as pessoas se autorretratando. Chamei de projeto *selfie*, que acabei por abandonar. Retomei-o quando, cerca de um ano depois, sou convidada para participar de uma exposição, FAÇA VC MESM_ (UM GUIA DE LEITURA – 1/20)¹, no Rio de Janeiro, cuja ideia era que cada um dos participantes criasse uma curadoria que coubesse impressa num papel A4. Retomei, então, esses *selfies* contemporâneos, montando-os em duas sequências que se opunham, na folha horizontal, pensando-os como uma espécie de escritura, como Jacques Derrida pensa a escritura.



Figura 4: *Me, myself and I*, 2018 – projeto para a exposição FAÇA VC MESM (UM GUIA DE LEITURA1/20), ocorrida entre maio e junho de 2018, na MESA/RJ.

Para Derrida, tudo é escritura: um som, um cheiro, uma imagem, uma experiência, enfim, tudo. A escritura, ou a arqui-escrita, definitivamente, não é uma escrita alfabética. Tampouco ela é um objeto, nem se apresenta, não é situável, não tem lugar, não é essência. Escritura é movimento e, por isso,

sempre escapa, apesar de sempre estar lá. Escritura é *différance*. Escrita com “a” e não com “e”, esta é uma palavra intraduzível – embora já tenha sido traduzida por *diferência* por Miriam Schneidermann, nos anos 70 em *Gramatologia*, e por *diferença*, por Anna Maria Skinner, nos anos 90 em *Espectros de Marx*. *Différance* não é um conceito, mas uma possibilidade de, ou um quase, conceito². A *différance* é movimento sem parada da desconstrução que produz diferenças. A única maneira de experimentar a *différance* é estar no jogo.

Antes de continuar, faço aqui uma ressalva. “Escritura” foi a palavra adotada para traduzir *écriture*. Em uma nota de pé de página as tradutoras do livro *Demorar: Maurice Blanchot*, Carla Rodrigues e Flávia Trocoli, escrevem sobre a palavra “escritura”:

MAGALHÃES, Elisa de. *Me, myself and I*: a imagem arruinada de si. In *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2130-2141.

Desde os anos 70 que as traduções brasileiras da obra de Derrida traduzem “escrita” por “escritura”, opção que não seguiremos aqui por considerarmos que o termo “escritura” faz referência às escrituras sagradas ou mesmo, em uso corrente no Brasil, à escritura jurídica, assinada em cartório, ou seja, àquelas que têm valor de verdade. Em Cláudia Moraes Rego (Traço, letra, escrita. Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006), há uma opção pelo uso de “escrita” em detrimento de “escritura”. A escolha ganha coerência na articulação proposta pela autora entre “escrita” na psicanálise e a “escrita” em Derrida, “escrita” aqui entendida como traço (Freud) ou rastro (Derrida), “escrita” como “tentativa de recuperar o objeto perdido”, “escrita” como aquilo que, na fala, presentifica em ausência, o inconsciente. Essa “escrita”, que é sempre da ordem de uma tentativa, não nos parece representada na tradução por “escritura”. (DERRIDA, 2015, p. 26-27)

Por nosso lado, manteremos “escritura”, não só pela consagração do termo no título do livro *A escritura e a diferença* (tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva), como por não haver na tradução possibilidade de representação das diferenças no original francês, e ainda, escritura em português também pode ser escrita. Nosso entendimento suplementa-se no fato de que, usualmente, ao referir-se ao sagrado, as Escrituras possuem sua primeira letra em caixa alta, as Escrituras Sagradas, e que possuem neste último termo sua adjetivação, assim como a escritura jurídica refere-se a um local físico que a substancializa, a escritura da terra, a escritura da casa, etc.

Derrida fala em duas escritas: a fonética, alfabética, e a que ele chama de *arqui-escrita* ou escritura. A fonética, ou alfabética, responde à exigência interna da língua, está indissolúvelmente ligada à colocação da voz, ao que se produz na fala, ao sujeito e ao logos. Todavia, a escrita não imita a fala, ela toma seu lugar, ela é suplemento da fala. Manuscrita, ela é próxima do corpo, ela liga as letras, as preserva e as reúne na palavra. A inscrição da palavra, assim, traz autoridade, verdade, porque está conforme ao código linguístico, à lei e à lógica. A inscrição é sempre violenta e, como é genealógica, produz fios, hierarquias, organiza a vida social. Nesse sentido, a escrita é autoridade, letra da lei, e enquanto tal, firma jurisprudência, encarna-se em liturgia e torna-se sagrada.

Em *A Farmácia de Platão*, a partir o diálogo entre Sócrates e Fedro, sobre o início da escrita, no qual dizem que a fala é viva e a escrita é morta, Derrida pensa a

escrita como um parricídio. A conversa relembra quando o Deus Theut conta ao Rei do Egito Thamous, sobre a descoberta da escrita, dizendo “memória e instrução encontraram seu *phármakon*.” (DERRIDA, 2005, p. 21). Ao que o Rei entende que a escrita só é possível com a morte da fala, “o *phármakon* é apresentado ao pai e por ele rejeitado, diminuído, abandonado, desconsiderado. O pai suspeita e vigia sempre a escritura” (DERRIDA, 2005, p. 22). A escrita é o anúncio da morte do pai.

Derrida conserva a ideia de escrita como *phármakon*, conservando a grafia ocidental transliterada do original grego, porque considera que a tradução por remédio ou veneno não dá conta da dupla significação da palavra grega: escrita é remédio e veneno, ao mesmo tempo. Da mesma forma que a escrita salvaguarda as narrativas, garantindo-lhes uma permanência longa nas inscrições, é um veneno para a memória. Memorizar um texto perde o sentido, quando podemos tê-lo escrito. Quando inscrevemos a narrativa, matamos o narrador. A escrita, ao mesmo tempo que guarda, mata.

Em *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, Walter Benjamin fala da natureza utilitária da narração, maneira de passar experiência e sabedoria, nos sistemas corporativos: o conselho era tecido na substância viva do discurso falado. A sociedade industrial moderna e a evolução das forças produtivas expulsaram gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e trouxeram, em seu lugar, o romance.

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue especialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. (BENJAMIN, 1994, p. 200-201)

O romance, pois, segrega quem escreve e quem lê, é uma experiência individual e de natureza diversa da escuta da narrativa. Nessa, o narrador tem papel duplo no jogo: ele pode ser a testemunha do narrado ou ser o narrador do testemunho de alguém, estar nos dois lugares na mesma narrativa ou passar de um para outro. O narrador, para Benjamin, precisa ser confiável e a experiência precisa ser comunicável. A modernidade, com sua velocidade e técnica, empobreceu a tal ponto

a capacidade de transmissão da experiência, que a humanidade preferiu emudecer. E ler. (BENJAMIN, 1994, p. 115-119)

Retomando Derrida, a escrita é suplemento, que anuncia a morte do narrador, mas carrega ainda uma certa ressonância vinda do falado. Já a escritura ou arqui-escrita, que é movimento, *différance*, só pode ser experimentada estando no jogo da desconstrução. Entre essas duas escritas, a alfabética e a *arqui-escrita*, não há mediação, dialética ou reconciliação, mas há uma raiz comum, na medida em que, embora não se comuniquem, coexistem desde sempre no pensamento ocidental.



Figura 5: Adolfo Montejo Navas (1954-)
 Sem título, 2014-2018
 Técnica mista

A imagem do trabalho de Adolfo Montejo Navas, esclarece a condição da imagem contemporânea. Com ela, voltamos aos *selfies* ou aos retratos de quem se retrata. Chamei o trabalho de *Me, myself and I*, em virtude da absoluta concentração de quem se retrata em si mesmo. Nem é preciso esconder-se para fazer uma foto do autorretrato com a câmera de seu celular. A relação da pessoa com o aparelho é tão intensa que tudo que está fora do campo da foto, não interessa. É como fotografar um cego, para quem você pode olhar despidoradamente que, por não enxergar, não experimenta o pudor de ser visto.

Em *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*, Jacques Derrida diz sobre olhar um cego:

O cego não tem vergonha, dizia em suma Lutero. Ao seguir a analogia entre o olho e o sexo, não se poderá dizer que o olho do cego, o próprio cego, retira sua familiaridade, sua *inquietante estranheza* do facto de estar mais nu? Exposto nu sem o saber? Indiferente à sua nudez, ao mesmo tempo *menos nu* e *mais nu* do que qualquer outro por este facto? Mais nu porque então se vê o

próprio do olho, de repente exibido no seu corpo opaco, órgão de carne imóvel, despojado de significação do olhar que vinha ao mesmo tempo animá-lo e velá-lo.(DERRIDA, 2010, p. 111)

Despudor e nudez. Observa-se, facilmente o despudor de quem se autorretrata, sozinho ou em grupo. Mais: o corpo todo trabalha e performa para a foto, mesmo que ela seja somente do rosto e exclua o corpo – o corpo ausente estará fantasiado na ação que suporta o rosto. Todo o corpo experimenta o autorretrato, cego de todo o resto, atento somente ao enquadramento escolhido. Desde o início desse livro, Derrida diz que ver é uma questão de crer ver, o que vemos é uma hipótese de vista. Desde que precisamos piscar para ver, nossa visão, diz ele, obedece à lei da entrevista: o que vemos é sempre o entre o ver e o não ver, na medida em que a cegueira faz parte da experiência do ver. Todavia, fazer o autorretrato é como olhar um espelho cego, porque para ver o enquadramento, não é possível se ver, de modo que o fotógrafo dá a ver aquilo que ele não vê: o autorretrato é, pois, sempre endereçado ao outro, ainda que seu outro. Para o fotografado é como ter deslumbramentos em abismo.

Percebe-se, aí, que o retrato e o autorretrato, ao mesmo tempo que obedecem a um evento transcendental – que é invisível, inapreensível, a própria condição do retrato –, da mesma forma, e ao mesmo tempo, obedece a um evento sacrificial, isto é, o sacrifício dos olhos.

Trago novamente Derrida, em outro texto *Le Toucher*, livro que escreveu a partir da questão do tocar, levantada por Jean-Luc Nancy:

Porque, se nossos olhos vêem principalmente quem olha e não o visível, se eles crêem ver um olhar mais que os olhos, nessa medida ao menos, nessa medida mesmo, eles não vêem nada, nada que se veja, nada de visível. Eles soçobram na noite, longe de toda visibilidade. Eles se cegam para ver um olhar, eles evitam de ver a visibilidade dos olhos do outro, para se endereçar somente ao seu olhar, à sua vista que vê, à sua visão.³

Se aquilo que se olha, somente se crê ver, porque se olho meu olhar não me vejo, ou se me vejo não posso ver meu olhar, estamos dizendo que na origem, a imagem do retratado já é ruína, ela é traço. O que se vê na tela de LCD ou nos monitores é o

visível possível, na medida em que o vidente sempre se vê cego. O autorretrato é a própria celebração da memória.

(...) o que não pode ser o auto-retrato de um auto-retrato senão para o outro, para um espectador que ocupa o lugar de um único núcleo, mas no centro do que deveria ser um espelho. O espectador substitui e obscurece então o espelho, enseguece [rend aveugle] para o espelho produzindo, pondo em obra a especularidade procurada. (DERRIDA, 2010, p. 66)

Se é assim, toda simetria entre o retratado e a imagem está rompida, entre ele e o espetáculo, que é ele próprio, entre ele e o espectador, que pode ser ele mesmo. Para retratar-se foi necessário o mergulho no abismo, como já foi dito. Recapturar essa presença na imagem, ou olhar fora desse buraco, não é acidente, mas a própria chance da obra: o que resta no autorretrato são espectros, traços que ela dá a ver sem jamais os apresentar.

Não seria isso escritura, aquilo que sempre nos escapa e que está na imagem? Quando fotografo quem se autofotografa, na verdade apresento como resultado um quase nada a ver, na medida em que o que se apresenta é a própria experiência da ruína. Cada um dos retratados quer dar um testemunho de sua presença naquele local, quer eternizar em uma imagem aquele momento. Mas que imagem é essa que não existe, que é composta de algoritmos? Que eternidade é essa que já não é ou que está arruinada desde sempre? Como que jogando com os autorretratados, o que capto é o momento incapturável: o que se apresenta na junção dos *selfies* em *Me, myself and I* é a tentativa impossível de (a)apresentação da ruína. O que acontece à vista, na tentativa de captar a captura da autoimagem, bem como a junção desses acontecimentos em uma página A4, oscila entre uma fantasmagoria ressonante (sim, há sempre um suplemento) e um real impossível, *mises en abîme*. O *selfie* é um exercício narcísico despudorado, mas também uma condição contemporânea que é o desespero da tentativa de sobreviver na imagem; e *Me, myself and I* é uma reflexão sobre esse desespero e a impossibilidade da imagem de si, a não ser pela experiência da ruína.

Notas

¹ FAÇA VC MESM_ (UM GUIA DE LEITURA – 1/20) foi uma exposição que aconteceu na MESA, com curadoria de Alexandre Sá e Victor Ramalho, em maio de 2018, no Rio de Janeiro.

² Jacques Derrida diz em *Sur paroles: instantennés philosophiques*: “[...] o que escrevo e ensino está ligado, corpo e alma, ao idioma francês e ao idioma o menos traduzível; escrever de maneira bastante idiomática, para tornar a tradução difícil, é mesmo uma espécie de regra que me imponho. Contudo, a leitura no exterior, longe de ser desencorajada, se dá o contrário, é intensificada. É com os tradutores de todos os países que me entendo melhor, que trabalho melhor. Eis uma das coisas muito particulares e muito difíceis de ser pensada por todo mundo: como fazer com que o mais intraduzível se traduza ao máximo e ultrapasse em muito as fronteiras? (Derrida, 1999, p. 55-56)”, in OTTONI, Paulo. *A escritura de Jacques Derrida em português: as traduções do intraduzível*. <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/11296/pdf_57>, consultado em 31/05/2018, p. 137.

³ _____. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000. Tradução livre da autora do original: “Car, si nos yeux voient du voyant plutôt que du visible, s’ils croient voir un regard plutôt que des yeux, dans cette mesure du moins, dans cette mesure en tant que telle, ils ne voient rien, dès lors, rien qui se voie, rien de visible. Ils s’aveuglent dans la nuit, loin de toute visibilité. Ils s’aveuglent pour voir un regard, ils évitent de voir la visibilité des yeux de l’autre pour ne s’adresser qu’à son regard, à sa vue seulement voyante, à sa vision.”

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/Walter Benjamin*, tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.

_____. *A Farmácia de Platão*, tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Memórias de cego e outras ruínas*, tradução Fernanda Bernardo. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. *Demorar: Maurice Blanchot*, tradução Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

OTTONI, Paulo. *A Escritura de Jacques Derrida em português: as traduções do intraduzível*. <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/11296/pdf_57>, consultado em 31/05/2018.

ZWEIG, Stefan. <http://www.casastefanzweig.org/>, consultado em 18/07/2018.

Elisa de Magalhães

Artista, professora da EBA/UFRJ e do PPGAV-EBA/UFRJ, Pós-doutoranda no PPGF/UFRJ (2018-), Pós-doutora pelo PPGCA/UFF (2015), Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA/UFRJ (2014). Participou de exposições coletivas no Brasil e no exterior. Tem exposições individuais no Brasil, sendo a mais recente no Paço Imperial, Rio de Janeiro (2018), curadoria Viviane Matesco. Publicou o livro *Nenhuma Ilha*//Elisa de Magalhães (2014), com organização de Marcelo Campos.