

MISE-EN-SCÈNE E GESTUAL FOTOGRÁFICO: DO AUTORRETRATO À SELFIE

MISE-EN-SCÈNE AND PHOTOGRAPHIC GESTURE: FROM SELF-PORTRAIT TO SELFIE

América Soares Cupello/ UFF

RESUMO

Partindo da fotografia denominada *mise-en-scène* (de encenação ou construção de cena) e do gestual do fotógrafo quando produz autorretratos, este artigo discute a relação entre o autorretrato e o fenômeno global das *selfies*, por meio da análise do gesto fotográfico entendido como gesto filosófico na proposição de Vilém Flusser (1994), e como gesto de comunicação segundo Juan Fontcuberta (2016).

PALAVRAS-CHAVE

Gesto fotográfico; autorretrato; *selfie*; *mise-en-scène*

ABSTRACT

From a Photographic point of view, by defining mise-en-scène (design for Performance or Scenography) and the gesture of the photographers themselves, this article intends to discuss the relationship between the Self-Portrait and the global phenomenon of the Selfie. By means of analyzing the photographic gesture as a philosophical one, and as gestures of communication as suggested by Vilem Flusser (1994), and by Juan Fontacuberta (2016).

KEYWORDS

Photographic gesture; self-portrait; selfie; mise-en-scène.

Esta pesquisa¹ aborda um aspecto pouco estudado da imagem fotográfica: o movimento reflexivo do fotógrafo na dimensão interior da cena fotografada, ou seja, o próprio gesto de fotografar. A partir da relação entre sujeito e dispositivo fotográfico relaciono autorretratos e *selfies*², ambas ações, imantadas por gestualidades próprias, cujas forças materiais (corporais) e imateriais (ideias) somam-se às experiências e fenômenos vivenciados pelo sujeito³, no caso desse estudo o

fotógrafo, participe da cena que instaura. Esta abordagem aproxima essas duas formas de representação de si, que suponho estar presentes no desejo do fotógrafo de habitar a própria cena fotográfica.

Seriam as *selfies* simplesmente autorretratos produzidos no século XXI, ou haveriam diferenças fundamentais entre categorias de representação de si?

Não é possível definir a *selfie* considerando apenas o fato de ser um autorretrato realizado a partir do uso de um *smartphone*. É importante ressaltar que essas imagens já nascem com o intuito de serem compartilhadas num contexto de interação social, por meio das redes⁴. Assumindo uma forma efêmera e um caráter volátil, a *selfie* traduz um universo artificial que induz a uma sensação de intimidade, com estética padronizada por recursos de *softwares*⁵, apontando para uma determinada aparência de si. Aparência, que se torna, ao mesmo tempo, reproduzível e descartável.

Compreendo, porém, que as *selfies*, especialmente as produzidas por fotógrafos habituados à representação de si, podem ser consideradas autorretratos, e que ambos, *selfie* e autorretrato, comportam-se como objetos artísticos a depender da intenção de quem faz e do contexto particular. É interessante notar que a *selfie* é melhor experienciada pelo observador quando é apreciada nas redes sociais. Já o autorretrato, muitas vezes possui uma linguagem autônoma, e é geralmente produzido a partir de um desejo de permanência, com o intuito de exibição em galerias, em museus, nas redes sociais, etc.

Percebo que o autorretrato está intimamente ligado às origens da fotografia. Arrisco dizer que ele caminha lado a lado com as vias genealógicas dessa imagem técnica.

O aspecto performativo da imagem fotográfica é curiosamente observado em imagens que percorrem a construção do estatuto fotográfico em suas próprias origens. Como exemplo originário desse tema, menciono o autorretrato de Hyppolite Bayard⁶ de 1840. Nesse autorretrato, Bayard mistura realidade e ficção ao performar de forma fictícia para a câmera, um suicídio por afogamento. A história que ele narra, por meio de sua ficção fotográfica, pretendia demonstrar seu descontentamento por não ter sido reconhecido como um dos inventores da fotografia. Percebo, assim como Barthes (2012), que a fotografia se aproxima da encenação e da ficção, desde seus primórdios:

Não é, no entanto (parece-me), pela Pintura que a Fotografia participa na arte, é pelo Teatro. Na origem da Foto coloca-se sempre Niepce e Daguerre (...); ora Daguerre, quando se apropria da invenção de Niepce, explorava na Place du Château (na République)

um teatro de vistas animadas por movimentos e jogos de luz. A câmara obscura, em suma produziu simultaneamente o quadro perspectivado, A Fotografia e o Diorama, que são, os três, artes do palco. (Barthes, 2012, p.40)

Entre outros autores, Rouillé (2009) destaca-se por salientar a crise da *fotografia-documento* “movida pela fé no valor referencial da fotografia, e o culto ao referente e a representação”. Para Fontcuberta (2012) torna-se importante notar o que ele denomina de “ficções documentais”, que se projetam das primeiras fotografias de Daguerre⁷, que apontam para além do depoimento e intenção descritiva, inserindo a simulação como uma licença narrativa validada pela presença do objeto na imagem.

Esse movimento do fotógrafo entre o registro do real e a construção de um ponto de vista próprio - que não exclui suas vivências imaginárias -, foi estudado por Vilém Flusser (1994). Ao analisar a movimentação do fotógrafo e sua busca por um certo ponto de vista, quando produz fotografias, Flusser percebe uma forma de operar equivalente, entre dois gestos: o gesto de fotografar e o gesto de filosofar:

O homem do aparelho sabe o que faz, e nós podemos percebê-lo, se observamos seus gestos. Essa é a razão, o porquê de ser necessário descrever seus gestos com conceitos filosóficos (reflexivos). Qualquer outra forma de descrição seria desafortunada, por não poder captar a essência reflexiva e autoconsciente do gesto. (Flusser, 1994, p.104)⁸

É esse gesto, o gesto de fotografar, o objeto de interrogação desta pesquisa.

Valendo-se dos autorretratos e do gestual do fotógrafo quando encena a fotografia, me alinho à fenomenologia flusseriana dos gestos, contida em dois textos com o mesmo título *O gesto de fotografar*, inseridos nos livros: *Los Gestos* (1994) e *Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002), publicados com a diferença de sete anos e cujos conteúdos complementam-se entre si. Em ambas as publicações, Flusser destaca o gesto do fotógrafo como um gesto filosófico.

A complexidade do gesto fotográfico, segundo o autor, impede uma decomposição exata de suas diversas fases, porém ele destaca quatro aspectos que demonstram o valor dessa mirada fotográfica que o observador-fotógrafo movimenta em seu ato reflexivo; são eles:

Um primeiro aspecto é a busca de um ponto de vista, de uma posição, de onde contemplar uma situação dada. O segundo aspecto constitui a manipulação desta situação, a fim de acomodá-la à posição exigida. O terceiro aspecto se refere à distância crítica, que permite ver o êxito ou o fracasso desta acomodação. E evidentemente existe um quarto aspecto: o ato de fazer atuar o disparador. (Flusser,1994, p.105)⁹

Nesse contexto, o autor refere-se à fotografia analógica e às câmeras fotográficas que operam com filmes.

Contraponho esse gestual, que acredito percorrer a dinâmica dos autorretratos através da fotografia analógica, uma nova gestualidade nascida junto ao fenômeno da *selfie*, (Figura 1), e que é observada por Fontcuberta como um gesto *sélfico* ou dança *sélfica*, como nomeia Fontcuberta (2016). A partir do surgimento de uma nova movimentação do fotógrafo quando realiza a *selfie*, ocorre uma mudança de paradigma.



Figura 1. Martin Parr/Magnum Photos, cidade do Vaticano, 2014.

Fonte:<https://revistazum.com.br/revista-zum-11/danca-selfica>

“Em um giro copernicano, a câmera desgruda do olho, afasta-se do sujeito que a controlava e, à distância de um braço estendido, volta-se para fotografar justamente

esse sujeito". (Fontcuberta, 2016). Passamos assim do "isto foi" de Barthes para o "eu estive ali" como comenta Fontcuberta (2016). Ocorre nesse momento, a inserção do eu no relato visual. Segundo o autor, a partir desse gesto inaugural, estaríamos no âmbito da *pós-fotografia*¹⁰, e não mais da fotografia, pois a imagem é produzida e disseminada por meio de um gesto de comunicação, produzido com o intuito de ser disseminado nas redes sociais.

Partindo desse novo gestual, com o advento da *selfie*, discuto o fazer fotográfico no âmbito da auto representação, em suas diferenças e aproximações, sejam elas, conceituais ou estéticas.

Recorro aos trabalhos de artistas como Francesca Woodman, Diane Arbus, Cindy Sherman e Martin Parr que experimentaram com a representação de si, seja, em autorretratos ou *selfies*, e que irão nos apoiar no desenvolvimento do tema que se segue.

Por meio do autorretrato e da *selfie* posso pensar a fotografia praticada no século XXI como uma prática imersiva que provoca e instiga o pensamento e/ou a eminência de uma *pós-fotografia* dispersiva, que se afasta do *rosto-olhar* do fotógrafo para alcançar rapidez no gesto de comunicar e disseminar imagens nas redes?

Espelhos e telas na dinâmica do autorretrato e da *selfie*

A tela do dispositivo como *fina película* quando me refiro ao *selfie*; e o espelho tornado opaco e profundo quando me refiro ao autorretrato. A partir destas proposições pretendo compreender a presença do espelho no autorretrato e na *selfie*.

Compreendo que, atualmente, o paradigma do espelho é um modelo inadequado para trabalhar a questão do sujeito contemporâneo. Segundo Solans (in: Perez 2004, p. 288) "[...] espelho como campo simbólico é um lugar inadequado nas novas mitologias pós-modernas". Mas apesar dessa constatação, acredito no poder deste artefato que compõe a arquitetura das câmeras fotográficas desde seus primórdios, afetando o devaneio¹¹ do fotógrafo quando pretende se auto representar.

Não pretendo, contudo, afirmar uma dialética de opostos – interior/exterior, por exemplo, mas sim, pensar sobre a dissociação do sujeito contemporâneo que não se divide em opostos, mas é mediado por um espaço horizontal, plano, o espaço das telas e de seus reflexos multiformes, que não refletem nem contém esse sujeito multifacetado e informe. Porém, este sujeito que analiso sonha a partir da

provocação de uma *ambiência-luz*, uma câmera que é potencialmente plena de escuridões, um lugar etéreo de ínfima espessura feita de sombras, como apontou Bachelard (1998); mas, também, o lugar da passagem das miragens que habitam o olhar fotográfico que vagueia na temporalidade lenta das imagens fixadas no interior da câmara ou da câmera.

Dessa forma, discorro sobre esse espaço – o espelho –, modelo de aprofundamento; aqui acrescento, objeto ativador de devaneios de imersão e acolhimento, contrapondo ao espaço horizontal e reflexivo das telas digitais que não acolhem, mas sim atuam como receptores, pois demonstram, em sua fina espessura, um lugar de campos incorpóreos.

Deixo-me aqui guiar pela ficção de Lewis Carroll, especialmente *Alice Através do Espelho*. Carroll, ao convidar-me a seguir sua personagem Alice em sua ficção com o espelho, não estaria mencionando este mundo oculto da câmera fotográfica com seus espelhos e lentes que deformam?

O espelho reverbera como provocação onírica de um adensamento de sombras, o lugar do duplo e do abismo, de uma intensidade de escuridões e o aparecer das imagens. Segundo Tisseron (in: Chiodetto 2009, p.139,140): “A fotografia tem o poder de fabricar tanto o reflexo da alucinação quanto uma imagem da realidade. Ela não é um espelho que detém o tempo, como pretendia Nadar, mas um espelho no qual a alucinação ganha status de realidade, graças a imagem.”

Espelho que faz parte da mecânica fotográfica e da mecânica dos devaneios do fotógrafo – o que mais interessa nesse estudo.

Dubois comentando os autorretratos de Denis Roche¹² destaca:

Em primeiro lugar, e sobretudo, há os autorretratos (por sombra, reflexo, espelho ou disparador automático), autorretratos essencialmente a dois (D. e F.). Como se um autorretrato pudesse ser algo além de um problema a dois, um problema de duplo (meu e meu outro), eventualmente portanto de duplo redobrado. Uma história de amor também (entre eu e eu, entre eu e ela, entre nós e o lugar, entre nós e o tempo, e a luz, e a morte). O autorretrato é o modo por excelência, constitutivo, originário, quase ontológico da fotografia (qualquer fotografia é sempre um autorretrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de espaço e de tempo, numa espécie de *convulsão da representação* e por

ela). Se existe de fato um lugar específico, quase em sua pureza, uma metáfora da fotografia por inteiro, como tal, é o autorretrato. (Dubois,1993, p. 343)

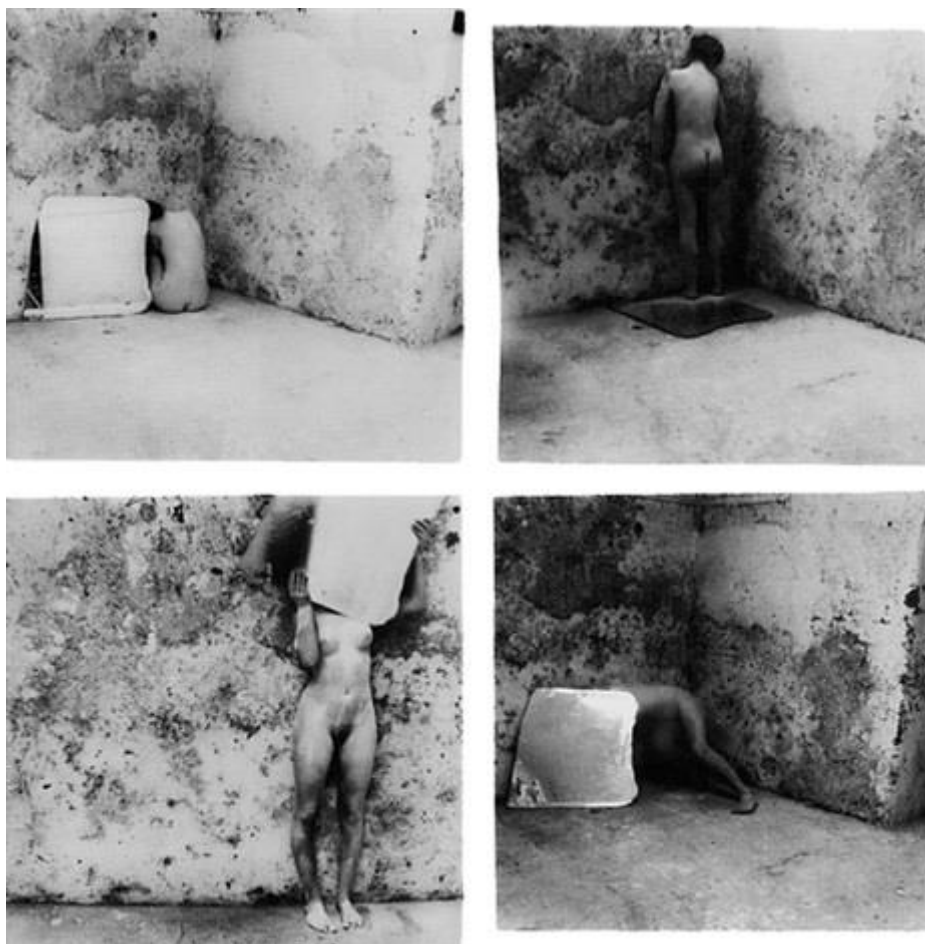


Figura 2. Francesca Woodman. Serie Fotográfica, *Self-deceit*, Roma (1978,1979)

Fonte: http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/self-deceit-rome-3aVjiezzhf9vhvDS-tq_fA2

Ver o espelho sem se ver é a proposta de Clarice Lispector no texto *Os Espelhos*, do livro *Para não esquecer*: “[...] nesse instante consegui surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele” (1999, p.13). Poderia ser esse instante surpreendido, essa isenção de tempo-espço que se quer materializar num instante fotográfico?

Nos autorretratos de Francesca Woodman, especialmente nesta série com espelho, (Figura 2), percebe-se a inquietação desse corpo nu e a sua não materialização na pele do espelho. Corpo fluido, quase imaterial que não se deixa capturar na superfície especular. A fotógrafa, vivifica o espelho em sua plenitude, ao torná-lo vazio de si, pois sua leve presença desestabiliza o lugar procurado dentro do espaço-

tempo. Essa busca insinuada nos autorretratos de Woodman talvez, revele uma tensão tanto interna como externa, o que Flusser (1994) destaca como sendo o “movimento da dúvida”, da “dúvida metodológica”, um gesto filosófico por natureza.

Dessa forma entendo o artefato espelho, usado em inúmeros autorretratos, como o disparador de gestos autorreflexivos, de uma temporalidade lenta e ambígua.

Busca-se na fotografia um acesso ao simulacro, ao duplo do mundo. Esse duplo, que se procura no reverso do espelho, no reflexo das águas, em vidros e outras substâncias reflexivas, que acenam com a possibilidade de um outro lado, o reverso do mundo contemplado como imagem.

No autorretrato de Diane Arbus, (Figura 3), um outro tempo, um outro espelho. Observa-se a imagem da fotógrafa grávida, no que poderia ser um autorretrato típico no espelho. Mas tratando-se de Arbus, que subverteu o retrato e a fotografia documental na sociedade repressora dos anos 50 e 60, é necessário notar as entrelinhas e a inquietação advinda da imagem.



Figura 3. Diane Arbus. Autorretrato no espelho, USA, 1945.

Fonte: <https://rawnakedart.com/2014/09/30/100-days-of-art-day-30-the-art-of-the-selfie/diane-arbus-self-portrait/>

Num raro autorretrato, a fotógrafa Diane Arbus aparece refletida no espelho, que ela posiciona fora do ângulo reto, e é interessante notar que faz uso de uma câmera de grande formato. O espelho emoldurado na porta de um armário foi inclinado propositalmente, o que evidencia uma certa instabilidade. Seu corpo seminu inclina-se retendo uma atmosfera lírica que faz lembrar as madonas renascentistas, a não ser pelo posicionamento do olhar, que volta-se, interrogativo, para o observador. Arbus encontra-se grávida, e o autorretrato é de 1945. Assim como costuma fazer em seus retratos, Arbus provoca um sentimento dúbio no observador. Seu olhar questionador reverbera de forma insólita, revelando instabilidade. Espelho na porta de um armário ou talvez um portal para outro espaço-tempo? Procuo refletir sobre este gesto ambíguo, vacilante, diante da porta. E trago Didi-Huberman (2017, p. 302) para melhor apreender o gestual da fotógrafa:

Gestos, porém, são feitos todos os dias, todo tempo, sem sequer nos darmos conta disso, Gestos não se perdem – sejamos nós burgueses, proletários ou qualquer outra coisa -, assim como ninguém perde sua “experiência” (como apocalipticamente já escrevia Agamben em *Enfance et histoire* [infância e história]) ou seus desejos inconscientes. (...). Os gestos são transmitidos, os gestos sobrevivem apesar de nós e apesar de tudo. Eles são nossos próprios fósseis vivos, como um duende que “nos sobe por dentro.

Me pergunto: por que o espelho é também o artefato preferido das *selfies*?

Tela e espelho. Autorretrato ou *selfie*? *Selfies* são produzidas e miradas a partir da fina camada das telas digitais, que reverberam em pegadas que se multiplicam, à medida que se desfazem no solo arenoso das redes sociais.

É importante ressaltar que o gesto fotográfico citado por Flusser não tem como objetivo comunicar, mas sim contemplar alguma coisa, o que percebe-se na dinâmica dos autorretratos. A *selfie* já nasce com o intuito de comunicar: fotografar e disseminar imagens nas redes sociais, o gesto de comunicação por excelência. Os abismos e inquietações nos autorretratos são de outra ordem, arrisco dizer, que pertencem ao campo das indagações e perguntas, campo da filosofia. Nesse sentido busco acercar-me das aproximações entre fotografia e filosofia, a partir da premissa de Flusser (1994, p. 115): “Que influência poderia ter – se é que realmente houve – o invento da fotografia sobre a filosofia?”

Selfies e autorretratos, de que forma apreender esses gestos?

Alguns autores têm se dedicado a pesquisar categorias pertinentes à *selfie*. O fotógrafo documental britânico Martin Parr (2019) é um deles. Suas séries e ensaios fotográficos tematizam a presença humana nas cidades, por meio do fenômeno do turismo, da fotografia vernacular, com um olhar crítico, repleto de ironia, utilizando seu típico humor inglês. Partindo de sua obra como referência, percebo por meio de suas séries fotográficas, algumas classificações interessantes a respeito da *selfie*. Identifico padrões temáticos, são eles: paisagens, lugares públicos, espelhos, exposições, lugares de entretenimento, lugares fictícios, lugares inóspitos e perigosos, entre outros. Estas coleções ou séries que ele produz ao redor do mundo demonstram padrões que se repetem, assim como as infinitas imagens de paisagens com o tema pôr do sol que são publicadas nas redes sociais dedicadas às imagens, como o *Instagram*. Trago Flusser (2002) para melhor entender este gesto programado e padronizado do fotógrafo, nomeado pelo autor como gesto de um funcionário *do aparelho*, ou seja, aquele fotógrafo que cumpre a função de esgotar tudo que está na programação do aparelho¹³, mas que não ultrapassa os limites do *programa*¹⁴. Embora Flusser não tenha testemunhado o aparecimento da fotografia digital, seu pensamento nos leva a perscrutar as imagens com um olhar crítico sobre os excessos e os padrões repetitivos que ele alertava, ainda no contexto da fotografia analógica.

Para exemplificar essa concepção trazemos a imagem de Martin Parr (Figura 4), em sua série *Death by Selfie* que dá prosseguimento a sua exploração do turismo numa escala global, originando um fotolivro (2019) com o mesmo nome.



Figura 4. Martin Parr, imagem do livro *Death by Selfie*, 2019.

Fonte: <https://www.martinparr.com/books>

Em seus ensaios publicados no livro *Death by Selfie* publicado em 2019, o autor tematiza de forma irônica, a compulsão atual pela *selfie*. Os sujeitos fotografados são capturados no momento em que estão fazendo a *selfie*, desbravando lugares, paisagens inóspitas, colocando-se muitas vezes em perigo, utilizando métodos bizarros para ultrapassar recordes de outros praticantes da *selfie* no intuito de alcançar o mérito de conseguir *likes*¹⁵ em suas contas do *Instagram*, etc. Revela-se a banalidade do real, e a desvalorização do corpo em favor do poder de uma certa imagem volátil. A repercussão e validação, destas imagens permeiam a adesão às comunidades virtuais que premiam com *likes*, algo que logo se dilui no imenso fluxo das imagens. Diante disso, ao nos deparar com esses padrões repetitivos, entendemos melhor a provocação de Flusser (2002), ao desejar libertar os fotógrafos dos gestos previsíveis que definiriam a qualidade das imagens técnicas.

Sendo necessário estudar os gestos que originam as fotografias como nos alerta Flusser (1994), é importante esclarecer alguns pontos da fotografia de *mise-en-scène*. A partir dos anos 80, a fotografia denominada *mise-en-scène* (de encenação ou construção de cena), onde o fotógrafo interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretor, dramaturgo, desenhista de cenários, e às vezes, ator, começa a subverter os antigos paradigmas da imagem fotográfica. Traz para os museus e galerias, fotografias construídas, utilizando grandes formatos, cor e tiragem limitada, pressionando os limites entre fotografia e pintura. Os autorretratos e as encenações com múltiplas identidades, eram realizadas pelo fotógrafo, caso da artista Cindy Sherman, exemplo que trazemos nesse estudo. Ela experimentou tanto a fotografia de *mise-en-scène*, por meio da produção de imagens da mulher, por meio de inúmeros personagens, revelando múltiplas identidades, gêneros e clichés como também experimenta atualmente a *selfie*, compartilhando seus resultados em sua conta no *Instagram*¹⁶.



Figura 5. Página do *Instagram*. Cindy Sherman selfie, 2017.

Fonte: <https://www.instagram.com/cindysherman/?hl=pt-br>

Diferente do personagem de Oscar Wilde no livro *O retrato de Dorian Gray*, que escondia seu retrato sombrio no sótão da casa, Cindy Sherman, (Figura 5), coloca pública sua conta no *Instagram*, e revela todas as suas sombras e deformações artificiais, produzindo *selfies* que revelam uma beleza convulsiva e delirante, mas não menos atraente. As *personas* que antes ela encarnava e produzia meticulosamente em estúdio, são hoje, nessa proposta publicada no *Instagram*, autorretratos fugazes que brotam de seu rosto cuja pele parece muitas vezes derreter, lembrando os relógios surrealistas de Salvador Dali. Identidades superficiais surgidas do olhar questionador de Sherman a respeito do padrão irreal da beleza feminina divulgado nas redes sociais, e que reverberam cores saturadas, múltiplas camadas de cenários virtuais, um certo gosto kitsch, que a artista experimenta de forma livre e casual, subvertendo a busca pela beleza das *selfies*. A artista contempla um outro padrão: a beleza grotesca e ao mesmo tempo vistosa de suas personagens virtuais.

É importante notar que os desenvolvedores de *smartphones* têm se esmerado no mecanismo nomeado “retrato”, pensando justamente em agradar aos consumidores e entusiastas das *selfies*. Enquanto os programas de imagem que atuam na órbita do rosto têm se esmerado em desenvolver filtros que propõe modificar pele, luz, temperatura de cor, retirando rugas etc., promovendo uma mudança na imagem

fotográfica em sua matriz, me pergunto se ainda podemos chamar de fotografia as imagens que são manipuladas, ao mesmo tempo, que estão sendo geradas nos programas de imagem dos *smartphones*.

Conclusão

Percebo que o gestual do fotógrafo na era das *selfies* poderia concentrar-se naquilo que falta ao sujeito empunhando o *smartphone*, a atitude de contemplação. Dessa forma encontro o fotógrafo e seu gestual dentro da experiência que constitui a representação de si, evoluindo para gestos e movimentações que atestam sua presença em cena, transformando a matriz volátil de suas imagens por meio de pequenos toques em telas dos *smartphones*. É importante notar a forma como a matriz digital da imagem pode ser refeita ao sabor de toques na tela digital. Estes pequenos gestos provocam alterações na imagem e diluem a presença de um pretense original, e desta forma o resultado obtido contempla um outro lugar, que não é mais o da fotografia como a conhecíamos na era analógica. Enquanto Fontcuberta (2016) acerca-se do conceito de uma pós-fotografia a partir do advento da *selfie*, e de sua virtualidade compartilhada, Flusser (2002) destaca os gestos previsíveis do fotógrafo, que somente tornam-se originais naqueles que acercam-se das experimentações e questionam o status quo. Destaco também a possibilidade do gestual reflexivo do fotógrafo imantado por uma dilatação temporal que se vale de sua presença no interior da cena fotografada, e as escolhas que faz antes, no momento da captura, e depois nos processos de manipulação da imagem. Tornar esse gestual do fotógrafo um problema ou questão, talvez seja esta a provocação que Flusser - ao equiparar fotografia e filosofia -, nos convida a fazer.

Notas

¹ A presente pesquisa em andamento faz parte do pós-doutoramento na Universidade Federal Fluminense.

² Fotografia feita com *smartphones*.

³ Sujeito entendido como qualquer pessoa que se coloque na posição de auto representação.

⁴ Me refiro as redes sociais que privilegiam a imagem, como exemplo o *Instagram*.

⁵ Programas específicos para tratamento das imagens fotográficas, disponíveis no próprio *smartphone*.

⁶ Um dos inventores da fotografia que, porém, não obteve o reconhecimento do governo francês, que reconheceu oficialmente a descoberta de Daguerre em 1839.

⁷ Fontcuberta no livro *A Câmera de Pandora, A Fotografia depois da fotografia* (2012, p.104) refere-se a imagem de Louis Daguerre, *Vistas del Boulevard du Temple*, 1838

⁸ El hombre del aparato sabe lo que hace, y nosotros podemos percibirlo si observamos sus gestos. Ésa es la razón de por qué es necesario describir sus gestos com conceptos filosóficos (reflexivos). Cualquier otra forma de descripción sería desafortunada, por no poder captar la esencia reflexiva y autoconsciente del gesto. (Flusser, 1994, p.104)

⁹ Un primer aspecto es la búsqueda de un punto de vista, de una posición, desde la que contemplar una situación dada. El segundo aspecto lo constituye la manipulación de esta situación, a fin de acomodarla a la posición elegida. Y el aspecto tercero se refiere a la distancia crítica, que permite ver el éxito o el fracaso de esa acomodación. Y evidentemente existe un cuarto aspecto: el hecho de hacer actuar el disparador (Flusser, 1994, p.105)

¹⁰ Na concepção de Joan Fontcuberta (2014): a pós-fotografia não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida on-line. Um contexto no qual, como no *ancien régime* da imagem, cabem novos usos vernaculares e funcionais frente a outros artísticos e críticos. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7>

¹¹ Na concepção de Gaston Bachelard (1996, p.144): o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência.

¹² Denis Roche, fotógrafo francês, autor de autorretratos. Philippe Dubois dedica um capítulo de seu livro *O Ato Fotográfico* (1993) analisando a obra do artista.

¹³ Na concepção de Flusser (2002, p.77): aparelho: brinquedo que simula um tipo de pensamento.

¹⁴ Na concepção de Flusser (2002, p.78): jogo de combinação com elementos claros e distintos.

¹⁵ *Likes* ou curtidas fazem parte da comunicação virtual nas redes sociais, e balizam o sucesso ou fracasso de uma postagem, independentemente do real valor da imagem ou texto. O parâmetro de julgamento costuma estar atrelado ao contexto das redes sociais ajustadas por meio de algoritmos.

¹⁶ Cindy Sherman Instagram, disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/?hl=pt-br>

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Edições 70. RJ, 2012.

CHIODETO, Eder. (org). *A invenção de um mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

DIDI-HUBERMAN, George. (org). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993.

FONTCUBERTA, Juan. *A Câmara de Pandora – A fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Editora G.Gilli, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. *Dança Séléfica*, artigo da Revista Zum 11 - 7 de dezembro de 2016. (Joan Fontcuberta & Martin Parr) Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-11/danca-selfica/> Acesso em: 15 maio 2020.

FONTCUBERTA, Joan. *Por um manifesto pós-fotográfico*. Revista Studium 36, julho de 2014. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html>. Acesso em: 20 maio 2020.

FLUSSER, Vilém. *Los Gestos*. Barcelona: Herder S.A., 1994.

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

CHANDÉS, Hervé (ed.) *Francesca Woodman*. First Scalo Edition, 1998.

LISPECTOR, Clarisse. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1999.

PARR, Martin. *Death by Selfie*. Super Labo Edition, 2019.

PEREZ, David (ed.) *La Certeza Vulnerable. Corpo e Fotografia en el siglo XXI*, Barcelona: Editora Gilli, 2004.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

América Cupello

Fotógrafa, professora e pesquisadora independente. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense. Doutora em Artes Visuais no programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Jornalista (UFF). Principais publicações de suas fotografias: Revista Visionaire 41 World, New York, USA, 2003 e Revista Eletrônica Artscape, Japão, 2016. Contato: americacupello@gmail.com