

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAROLINA LARA KALLAS

ARQUEOLOGIA DA *SELFIE*:

**Análise da tecno-imagem nos ambientes comunicacionais
contemporâneos**

SÃO PAULO

2017

CAROLINA LARA KALLAS

ARQUEOLOGIA DA *SELFIE*:

**Análise da tecno-imagem nos ambientes comunicacionais
contemporâneos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, para obtenção do título de doutor em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal (em memória) e Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva.

SÃO PAULO

2017

CAROLINA LARA KALLAS

ARQUEOLOGIA DA *SELFIE*:

Analise da tecno-imagem nos ambientes comunicacionais contemporâneos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, para obtenção do título de doutor em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal (em memória) e Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____/_____/_____
Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista - UNIP

_____/_____/_____
Prof. Dr. Jorge Miklos
Universidade Paulista - UNIP

_____/_____/_____
Prof. Dra. Malena Contrera
Universidade Paulista - UNIP

_____/_____/_____
Prof. Dra. Regina Giora
Universidade Mackenzie

_____/_____/_____
Prof. Dr. Fabio Ciquini
Faculdade Casper Libero

*Ao Professor Eduardo Peñuela Cañizal.
Aos meus pais, Denize Maria das Graças Lara Kallas e Luiz Roberto Kallas*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Professores do Mestrado Dr. Anna Maria Balogh, Dr. Carlos Geraldo Nascimento e Dr. Juan Droguett por iniciarem o caminho.

À Professora Malena Contrera pela disponibilidade e por mostrar novos caminhos.

Ao meu primeiro orientador Professor Dr. Eduardo Peñuela Cañizal por toda a sabedoria e dedicação.

Ao meu orientador Dr. Maurício Ribeiro da Silva pela maneira como guiou os meus passos durante essa jornada, pela dedicação, incentivo e confiança.

Ao Professor Norval Baitello Jr que sempre inspirou o meu trabalho com suas aulas e livros.

Aos Professores Dr. Jorge Miklos, Cintia Dal Belo e Regina Giore, que contribuíram muito na qualificação, com suas colocações, atenção e carinho.

Às minhas coordenadoras da UNIP e FMU que viraram grandes amigas, Eliana Aparecida Alves, Patricia Lacombe e Selma dos Santos Rofino.

Aos meus queridos alunos de iniciação científica, Bruno Nascimento Carrilho e Dany Dias que foram responsáveis pelas coletas de imagens.

À todos os alunos do grupo de pesquisa que incentivaram o trabalho de alguma forma, com suas contribuições, especialmente à Laurinda Soares, Daniele Justino, Deborah Armelin, Daniel de Souza, Daniel de Souza Garcia, Douglas de Souza, Juliana Alves dos Santos e Mari Angela Romão.

À Patricia Garcia que revisou a tese com prontidão, carinho e dedicação

*Ao Marcelo Santos que sempre resolveu todas as minhas dúvidas em relação aos cronogramas, prazos e formulários de entrega durante todo o período da tese.
À toda a equipe da pós graduação em Comunicação da Universidade Paulista*

E, finalmente, aos meus pais Denize Maria das Graças Lara Kallas e Luiz Roberto Kallas por sempre me apoiarem.

*Se toda coincidência / Tende a que se entenda
E toda lenda / Quer chegar aqui /
A ciência não se aprende / A ciência apreende / A ciência em si
Se toda estrela cadente / Cai pra fazer sentido
E todo mito / Quer ter carne aqui
A ciência não se ensina / A ciência insemina / A ciência em si
Se o que se pode ver, ouvir, pegar, medir, pesar / Do avião a jato ao jaboti
Desperta o que ainda não, não se pôde pensar / Do sono do eterno ao eterno devir
Como a órbita da terra abraça o vácuo devagar / Para alcançar o que já estava aqui
Se a crença quer se materializar / Tanto quanto a experiência quer se abstrair
A ciência não avança / A ciência alcança / A ciência em si*

(Gilberto Gil, Quanta 1995)

RESUMO

Essa pesquisa tem o objetivo de analisar a produção exacerbada de imagens autorreferenciais no cenário comunicacional contemporâneo, apresentada pelo fenômeno das *selfies*. Procura-se responder à seguinte questão: o que se esconde nesse fenômeno e quais são os elementos arcaicos apropriados por ele. Objetiva-se analisar a centralidade dos novos aparatos da comunicação e entender suas interferências dentro da cultura no que se refere à construção de vínculos. A hipótese aponta para uma inversão na forma com que nos relacionamos e construímos as imagens na sociedade pós-moderna. Acredita-se que aquilo que permanece nas imagens autorreferenciais é a aparência e não o sentido, assim como a supremacia da técnica. As hipóteses derivadas partem da premissa de que a propagação desenfreada das imagens de si mesmo na atualidade registram uma ausência de presença, que traz consigo o anestesiamiento do corpo por meio da exacerbação do sentido visual na ambiência da exposição, fazendo com que o *Axis Mundi* operante na construção cultural da pós-modernidade tenha como centro os aparatos tecnológicos. Para tanto, realiza-se o prospectivo método de análise, seleção de notícias a respeito do fenômeno, classificação e análise das mesmas, a fim de relacioná-las a um referencial teórico que tem como suporte a Teoria da Complexidade de Edgar Morin, que se baseia em uma teia de relações entre as Teorias da Comunicação e as Teorias da Imagem que buscam suporte na Antropologia da imagem desenvolvida por Hans Belting. A partir do referencial teórico, nos apropriamos do conceito de simulacro desenvolvido por Jean Baudrillard, o conceito de iconomania de Günter Andres; o estudo da mimese de Christoph Wulf; as teorias sobre a caixa preta e o conceito de funcionário de Vilém Flusser. Esse arcabouço teórico foi escolhido para abarcar a complexidade do conceito de Iconofagia de Norval Baitello e suas relações com a falta da alteridade na sociedade pós-industrial.

Palavras-chave: *Selfie*, Teoria da Imagem, Autorreferência, autorretrato e Ambientes comunicacionais.

ABSTRACT

This research aims to analyze the exacerbated production of self-referential images in the contemporary communicational scenario, presented as the selfies phenomenon. We attempt to answer the following question: what is hidden behind this phenomenon, and what the appropriated archaic elements for it are. The objective is to analyze the centrality of the new apparatuses of communication and understand their interference within the culture as regards the construction of links. The hypothesis points to an inversion in the way we relate and build the images in the post-modern society. It is believed that, what remains in the self-referential images is the appearance and not the sense. As well as the supremacy of the technique. The derived hypotheses start from the premise that the unbridled propagation of the images of itself in the present time, registers an absence of presence which brings with it the anesthetization of the body through the exacerbation of the visual sense in the ambience of the exhibition, making the Axis Mundi operative in the cultural construction of postmodernity centered on technological devices. For this purpose, we carry out a prospective method of analysis, selection of news about the phenomenon, classification and analysis of the phenomena in order to relate them to a theoretical framework that is supported by Edgar Morin's Theory of Complexity and the Theory of Image, and seek support in the anthropology of the image developed by Hans Belting. From the theoretical framework, we take the concept of simulacrum developed by Jean Baudrillard, the concept of iconomania by Günter Andres; The study of Christoph Wulf's mimesis, and the theories about the black box and Vilém Flusser's concept of employee. This theoretical framework was chosen to encompass the complexity of Norval Baitello's concept of Iconophagy and its relation to the lack of otherness in post-industrial society.

Keywords: Selfie, Theory of Image, Self-reference, self-portrait and Communicational environments.

ÍNDICE DE FIGURAS (TESE)

Figura 1: The rise of the <i>selfie</i>	25
Figura 2: Autorretrato.Robert Cornelius. Daguerriótipo, 1839.....	26
Figura 3: "Autorretrato afogado", Hypollite Bayard, 1840.....	27
Figura 4: <i>Selfie</i> de Anástasia, 1914.....	27
Figura 5: <i>Selfie</i> no Estúdio de Marcel, 1920	28
Figura 6: <i>Selfie</i> no Estúdio de Marcel, 1920	28
Figura 7: Reprodução de <i>Selfies</i> públicos em redes sociais.....	29
Figura 8: The Substitute (Holiday), Dawn Woolley - © Reprodução.....	30
Figura 9: O Verão do pau de <i>selfie</i>	36
Figura 10: Inventos estúpidos do Japão.....	36
Figura 11: A invenção e a (Re) invenção do pau de <i>selfie</i>	37
Figura 12: Pau de <i>selfie</i> no Museu do Louvre, em Paris, só do lado de fora.....	38
Figura 13: Kim Kardashian fazendo <i>selfie</i> com o aparelho <i>Selfie</i> Gizmo.....	39
Figura 14: Campanha Samsung: For Self-portrait not <i>selfies</i>	40
Figura 15: <i>Selfie</i> Barack Obama.....	42
Figura 16: <i>Selfie</i> com Barack Obama.....	42
Figura 17: Papa Francisco faz seu primeiro ' <i>selfie</i> '.....	43
Figura 18: Padre faz foto com pau de <i>selfie</i> em casamento e surpreende convidados.....	43
Figura 19: <i>Selfie</i> feita pelo robo Curiosity em Marte.....	44
Figura 20: Turistas tirando <i>selfies</i> em Sidney após ataque terrorista I.....	46
Figura 21: Turistas tirando <i>selfies</i> em Sidney após ataque terrorista II.....	46
Figura 22: Garotas tirando <i>selfies</i> após explosão que deixou 22 feridos.....	47
Figura 23: <i>Selfie</i> de Christina Freudilich disponível em sua página.....	47
Figura 24: Jovem se mata tentando tirar <i>selfie</i>	48
Figura 25: Mata seu sogro e confessa tirar <i>selfie</i> com cadáver.....	49
Figura 26: Competição on-line de <i>selfie</i> com cadáveres.....	50
Figura 27: Menina posta foto ao lado de caixão do avô.....	51
Figura 28: Menino posta foto ao lado do avô.....	51
Figura 29: Menino posta foto ao lado do avô.....	51
Figura 30: Cadáver jogando dominó.....	52
Figura 31: <i>Selfie</i> Antes e depois do acidente no Pico do Ibituruma.....	52
Figura 32: Shanidar IV.....	69
Figura 33: Reconstrução.....	69
Figura 34: Reconstrução de Shanidar IV, inspirada nas séries de Iza e Jean Auel.....	70
Figura 35: Museu da Lapainha em Lagoa Santa.....	70

Figura 36: Parque das ruínas de Copan. Honduras - México.....	71
Figura 37: Grã-betanha. Sepultamento no Pelolítico.....	71
Figuras 38: Cerâmica pré-colombiana da cultura Moche.....	72
Figuras 39: Cerâmica pré-colombiana da cultura Moche.....	72
Figura 40: Vênus de Willendorf	73
Figura 41: Retrato funerário 190-220 a.c.....	94
Figura 42: Triana antes e depois.....	99
Figura 43: O Juízo Final (1303-1305) - Afresco da Capela de Arena, Pádua. Giotto de Bondone.....	109
Figura 44: detalhe da pintura acima.....	110
Figura 45: Portrait of a Man (Self Portrait?), Jan van Eick, 1422. National Gallery. London.....	111
Figura 46: Self-Portrait with Fur-Trimmed Robe (1500), Albrecht Dürer, Alte Pinakothek, Munich, Public Domain Mark.....	112
Figura 47: As Meninas. Velázquez. 1659 - óleo sobre tela - Museu do Prado, Madri.....	114
Figura 48: Autorretratos Pablo Picasso (1896-1971).....	120
Figura 49: Autorretratos de Frida Kahlo.....	121
Figura 50: Andy - Warhol. Autorretrato 1966.....	125
Figura 51: The Substitute (Holiday),.....	133
Figura 52: <i>Selfies</i> do perfil público da rede social: Facebook.....	138

ÍNDICE DE FIGURAS (ANEXO II)

Figura 1: Retratos de Faiyum	190
Figura 2: Retratos de Faiyum.....	190
Figura 3: Moeda com retrato de Alexandre Magno, 297 a.C.....	191
Figura 4: Retrato de Ana de Cleves por Hans Holbien, 1539.....	192
Figura 5: Retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano Vecello, 1552.....	192
Figura 6: Retrato Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami por Jan Van Eyck, 1434.....	194
Figura 7: As Meninas. Velázquez. 1659 - óleo sobre tela - Museu do Prado, Madri.....	195
Figura 8: Retrato de María-Antonieta por Elisabeth Vigée-Lebrun, 1778-1779.....	196
Figura 9: Camafeo. Francia, finales del siglo XV (marco, siglo XVII).....	197
Figura 10: Retrato de Silhueta.....	197
Figura 11: Filósofos Iluministas reunidos no salão de madame Geoffrin. Óleo sobre tela de Anicet-Charles Lemonnier, 1812.....	198
Figura 12: Jean- Baptiste Camille Corot, Jovem Garota lendo, 1868, Galeria Nacional de Arte.....	199
Figura 13: Retrato de Zélie Coubert por Gustave Coubert, 1847.....	200
Figura 14: Dama Sorrindo (retrato de Aphonsine Fournaise).....	200
Figura 15: Retrato de Leopold Zborowski por Amedeo Modigliani, 1919.....	201
Figura 16: Edgar Allan Poe: Daguerreótipo por Mathew B. Brandy, 1848.....	202
Figura 17: Honorato de Balzac. Daguerreótipo por Louis-Auguste Bisson, 1842.....	202
Figura 18: Zachary Taylor, Autor não identificado, 1843.....	203
Figura 19: Fotos post-mortem século XIX.....	203
Figura 20: Busto de homem (O atleta) - Pablo Picasso 1909.....	204
Figura 21: Retrato de Lee Miller vestida de artesiana, 1937.....	205
Figura 22: Double portrait of Nijinsky - Mihail Chemiakin.....	205
Figura 23: A menina dos olhos - Arthur Omar 1973.....	206
Figura 24: Marilyn Monroe fotografada por Richard Avedon, 1957.....	206

ÍNDICE DE FIGURAS (ANEXO III)

Figura 25: Cópia do escudo de Atena onde supostamente está o autorretrato de Fídias.....	208
Figuras 26: O Juízo Final (1303-1305) - Afresco da Capela de Arena, Pádua. Giotto de Bondone.....	209
Figuras 27: Detalhe (7) da pintura acima.....	210
Figura 28: Busto de Peter Parler, el joven. Catedral de São Vito, 1380. Praga.....	210
Figura 29: Portrait of a Man Jan van Eick, 1422. National Gallery. London.....	211
Figura 30: Self-Portrait with Fur-Trimmed Robe (1500), Albrecht Dürer, Alte Pinakothek, Munich, Public Domain Mark.....	212
Figura 31: As Meninas. Velázquez. 1659 - óleo sobre tela - Museu do Prado, Madri.....	213
Figura 32: David com a cabeça de Golias - Caravaggio (1610).....	214
Figura 33: Autorretratos - Caravaggio.....	215
Figura 34: Autorretratos de Rembrandt.....	216
Figura 35: Autorretrato na pele de São Bartolomeu - Detalhe do afresco "o juízo final na Capela Sistina, Vaticano. Artista: Michel Angelo.....	217
Figura 36: Autorretratos de Van Gogh.....	218
Figura 37: Autorretratos - Condessa Divina.....	219
Figuras 38: Autorretrato entre máscaras (1889) James Ensor.....	220
Figuras 39: Autorretratos Pablo Picasso (1896-1971).....	221
Figura 40: Autorretratos Egon Shiele.....	222
Figura 41: Autorretratos de Frida Kahlo.....	223
Figura 42: Man Ray 1916.....	224
Figura 43: "Suicide"(Self-portrait).....	224
Figura 44: Salvador Dali Autorretrato mole com tocinho frito (1941).....	225
Figura 45: Autorretratos Cindy Sherman.....	226
Figura 46: Autorretratos - Tomoko Sawada	227
Figura 47: Andy - Warhol. Autorretrato 1966.....	228
Figura 48: Ilona com o rabo para cima 1990.....	229
Figura 49: Autorretratos - Laura Williams.....	230
Figura 50: Autorretratos Noel Oswald.....	231
Figura 51: Autorretratos Tatiana Parceró.....	233
Figura 52: Perfil da artista Sayuri Michima (Figura pública).....	234
Figura 53: Perfil público da artista Sayuri Michima.....	235
Figura 54: A artista está presente. Marina Abramovic.....	235
Figura 55: A artista está presente - Marina Abramovic.....	236

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPITULO 1 - SELFIE	25
1.1. Panorama da Selfie	26
1.2. O Fenômeno da <i>Selfie</i>	31
1.2.1. A Indústria da Selfie	34
1.3. <i>Selfie</i> e Propagação da Imagem Social	41
1.4. <i>Selfie</i> e tragédias	45
1.5. Os tipos de selfie	53
1.6. Corpus	54
CAPITULO 2 - A CENTRALIDADE DA IMAGEM	58
2.1. Imagem.....	59
2.2. As relações estabelecidas com as imagens	63
2.3. Imagem e Morte.....	66
2.4. O pensamento simbólico	73
2.5. Eros e Tanatos	77
2.6. Sexo e Morte	82
2.7. A Centralidade da Imagem nos Espaços Físico e Simbólico.....	84
CAPITULO 3 - A PRESENÇA DA AUSÊNCIA.....	89
3.1. Máscara e Persona.....	89
3.2. Retrato.....	94
3.2.1. Retrato e Reconhecimento social.....	102
3.2.2. Projeção-identificação.....	105
3.3. O Percurso do Autorretrato.....	107
3.4. O que olhamos nos olha de volta: As Meninas de Diego Velázquez.....	114
3.5. Considerações.....	118
CAPITULO 4 - A IMAGEM COMO AUSÊNCIA DA PRESENÇA.....	122
4.1. A transição da imagem tradicional para a imagem técnica.....	122
4.2. Sentidos de visão e distância	126
4.3. Espetáculo e ausência.....	128
4.4. A caixa preta e a inversão	135
CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	145
ANEXO I - NOTÍCIAS SOBRE <i>SELFIE</i>.....	154
ANEXO II - HISTÓRIA DO RETRATO.....	190
ANEXO III - HISTÓRIA DO AUTORRETRATO	207

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa consiste em estudar o fenômeno da *selfie* e analisar como acontecem as relações estabelecidas, entre a imagem e o corpo, inseridos na cultura da visualidade e visibilidade¹, a fim de entender o esvaziamento simbólico atual e suas consequências culturais no âmbito da comunicação humana.

O interesse pelo fenômeno da *selfie* partiu da observação empírica sobre a necessidade constante de tirar e propagar imagens de si mesmo, a partir dos aparatos tecnológicos e seus produtos, como por exemplo, o *pau de selfie*. A quantidade de imagens autorreferentes nas redes sociais ultrapassa os limites da normalidade e sugere que há algo extremamente relevante e escondido (sombrio)², por trás desse fenômeno.

Segundo dados da ONU³: "Enquanto 6 milhões de pessoas têm celular, apenas 2,5 milhões têm acesso a banheiros". O título dessa reportagem suscita uma pertinente discussão sobre as necessidades fabricadas - *necejos*⁴, conforme Jean Baudrillard (2008) na atualidade. A grande maioria das pessoas, em quase todo o mundo, independente de idade, gênero ou classe social possuem um celular. E a partir desse aparato produzem e propagam *selfies* em suas redes de comunicação, isso gera um enorme impacto cultural, social e econômico no campo comunicacional.

¹ Para mais informações sobre as diferenças entre visibilidade e visualidade sugiro a leitura do artigo de Laura Cimino: Da visualidade à visibilidade: ou do espetáculo à imagem-devir. Apresentado em 2009 no III Simpósio Nacional ABCIber na ESPM/SP. Disponível apenas para leitura em: <<https://www.scribd.com/doc/39960147/CIMINO-Laura-Da-visualidade-a-visibilidade-ou-do-espetaculo-a-imagem-devir>>. Acesso em: 9 set.2016.

² A conotação da palavra sombrio nesse parágrafo não é pejorativa, fala-se apenas daquilo que está escondido, não é aparente, não está à luz dos olhos de todos.

³ Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/enquanto-6-bilhoes-de-pessoas-tem-celular-apenas-25-bilhoes-tem-acesso-a-banheiros-onu/>>. Acesso em: 9 set.2016.

⁴ Jean Baudrillard, em seu livro: *O sistema dos Objetos* (2008, p.173) reserva um capítulo chamado: *A significação na Publicidade*, onde exemplifica como ocorre a criação de "necejos", desejos que se transformam em necessidades, a partir da lógica do consumo e apropriação do imaginário. Antes de se criar o produto e propagar suas funções objetivas, a publicidade recorre a uma função latente que estabelece um contrato simbólico repleto de valores intangíveis com o objetivo de enaltecer o produto, ou a pessoa que o consome, estabelecendo assim, um condicionamento de gratificação e repressão entre o produto e o usuário por meio de um acordo simbólico. No caso dos celulares, esse valor objetivo seria a conexão entre as pessoas para se comunicarem, porém percebe-se que são os outros artefatos (câmera, redes sociais, acesso à internet, gadgets), os mais importantes na compra do aparelho; assim como os valores de status, glamour e ascensão social, decorrentes da aquisição e exibição do produto.

O autorretrato, segundo Gilbert Durand, pode ser considerado uma metáfora obsessiva da sociedade. Desde os primórdios, os seres humanos têm a necessidade de registrar sua presença de alguma forma. Atualmente, pode-se considerar os perfis das redes sociais como uma nova forma de autorretrato, que reflete a interferência da tecnologia e suas implicações na maneira como nos relacionamos com as imagens e com a mediação da realidade. Nesse caso, a linha entre o eu e o outro é extremamente tênue, assim como a privacidade versus a exposição - o público e o privado nos dias atuais.⁵

O tema da pesquisa é a autorreferência como traço da pós-modernidade, tendo como principal característica a centralidade do aparelho de imagens⁶ (BELTING, 2012). Autorreferência é o ato de dirigir atenção para si mesmo.

É importante lembrar que o sentido de autorreferência, utilizado na psicologia como sintoma de patologias, especialmente a esquizofrenia, não é o mesmo que o sentido geral utilizado nesse trabalho.

Entende-se por autorreferência uma imagem ou mesmo uma tecnologia que reflete um sistema fechado em si mesmo, suprimindo a alteridade. Analisa-se autorreferência a partir do fenômeno da "*selfie*" e da propagação da imagem de si mesmo nas redes sociais, assim como da centralidade dos aparatos tecnológicos, que propagam essas imagens na sociedade pós-moderna.

Nosso **objeto de estudo** é o fenômeno e a ascensão das *selfies* nos novos meios de comunicação e nas redes sociais, tendo como objetivo entender suas relações intrínsecas com as imagens arcaicas, sua mediatização e o corpo.

O problema desse estudo consiste em responder: O que se esconde no fenômeno do *selfie*? Quais elementos arcaicos são apropriados pelo fenômeno e como ele pode ser utilizado como exemplo que reflete características da sociedade pós-industrial e das revoluções tecnológicas?

Para construção da hipótese, nos baseamos na justificativa utilizada por Baitello (2014, p.65). O autor nos diz que o conceito de imagens endógenas e exógenas⁷ possibilita a verificação do vetor de uma imagem e seu efeito sobre a

⁵ Intimidade versus Extimidade.

⁶ Os estudos sobre antropologia da imagem desenvolvidos por Hans Belting trabalham sob a ótica do tríptico - imagem - aparelho de imagens - corpo vivo.

⁷ O conceito desenvolvido por Hans Belting (2001) sobre imagens endógenas e exógenas afirma que as imagens endógenas são imagens interiores que podem não estar encarnadas em determinado suporte, são imagens oníricas, provenientes da imaginação e que muitas vezes não são estudadas na história da arte; já as imagens exógenas são aquelas encarnadas em determinado suporte, o

comunicação social. Esse vetor chega a duas hipóteses: (A) As imagens podem ter características de forças imaginativas, quando seus vetores nos conduzem à interiorização; e (B) As imagens podem agir como força desvinculadora, dissociativa e autorreferente, quando seus vetores são de mera exterioridade. Nossa hipótese se apoia no item B.

Essa **hipótese** central aponta uma inversão⁸ na forma que nos relacionamos com as imagens, assim como na maneira que as construímos. E a partir dessa inversão ocorre um esvaziamento dos sentidos que interfere no modo como nos conectamos ao mundo, conosco e com o outro. Dentro dessas inversões o que permanece é a aparência e não o sentido, ou seja, o que é relevante é a supremacia da técnica.

A hipótese secundária parte da premissa de que a propagação desenfreada das imagens de si mesmo na atualidade, a partir do fácil acesso aos novos aparatos comunicacionais, registra o que podemos chamar de ausência da presença, resultando no anestesiamiento do corpo por meio da exacerbação do sentido visual na ambiência da exposição.

A hipótese terciária é a de que o *Axis Mundi* operante na construção cultural da pós-modernidade tem, como centro, os aparatos tecnológicos, e sua *imago mundi* é propagada, também, a partir da *selfie*. Como consequência dessa relação, a imagem do mundo e sua representação sobrepõe a presença e o corpo, refletindo assim a inversão proposta na primeira hipótese.

O **objetivo geral** do trabalho é analisar a centralidade dos novos aparatos da comunicação, a partir do fenômeno do *selfie*, e entender suas interferências dentro da cultura no que se refere à construção de vínculos.

Os **objetivos específicos** pretendem:

(A) Identificar elementos arcaicos contidos dentro do processo de reprodutibilidade imagética da atualidade, especificamente no fenômeno do *selfie*.

(B) Relacionar elementos característicos das máscaras, retratos e autorretratos ao fenômeno estudado, estabelecendo assim, similaridades e diferenças.

corpo, uma tela, um desenho, uma propaganda. São imagens exteriores, são objetos de estudo da maioria das pesquisas sobre as imagens ou a história da arte.

⁸ Essa inversão acontece por meio da manutenção dos sistemas imagéticos da atualidade que pretendem tornar aquilo que é profundo em arcaico em superfície a ser consumida. Os produtos da indústria cultural, assim como, as plataformas de marketing fantasiadas de redes sociais têm como principal objetivo alimentar o imaginário.

(C) Observar como acontece o apagamento simbólico nas relações entre imagem e corpo na pós-modernidade, tendo como principal exemplo o fenômeno estudado.

(D) Apontar a inversão de vínculos culturais para vínculos hipnógenos, tendo como exemplo a propagação de imagens exteriorizantes, que passam a ser meros veículos no qual a estrutura arcaica permanece sem ressonância no âmbito social.

Para delimitar o objeto de estudo, fez-se uma pesquisa do **estado da arte** para garantir a originalidade e relevância da tese. Ao pesquisar a palavra autorretrato no periódico da Capes, dia 19/03/2015, encontramos 393 resultados, já a palavra autorreferência encontrou 5.305 resultados. Portanto, a maioria dos artigos a respeito da autorreferência estava fora da área de estudo proposta nesse trabalho. Preferiu-se analisar os artigos relacionados à palavra autorretrato.

Ao delimitar a pesquisa no âmbito da Comunicação, Mídia e Arte encontramos 10% de artigos que seriam importantes para o nosso estudo. Dentre eles, 3% falavam da relação sobre autobiografia e autorretrato; 4% sobre os processos criativos na rede social Flickr, 1% tratava das relações com a obra cinematográfica e 5% a respeito da *selfie*.

Nessa análise, percebeu-se dois fatos importantes: primeiro, a grande maioria das análises de autorretrato tem como delimitação o estudo da imagem estética e tradicional, sejam em obras da arte ou biografias; segundo, na maioria dos casos percebe-se uma visão positivista a respeito do autorretrato e suas relações com o autoconhecimento, que celebra a tecnologia e as novas formas de comunicação de forma democrática e menos crítica.

Alguns dos trabalhos estudados lança um olhar sobre a interferência da imagem sobre o corpo (mídia primária), mantendo um olhar quantitativo e superficial acerca de como acontece essa relação, abarcando a influência da tecnologia e da imagem referente ao conceito de corpo ideal, mas sem aprofundar nas relações antropológicas estabelecidas com as imagens.

Outros estudos, quatro do periódico da Capes e mais seis procurados no Google, tratam da história do autorretrato. Um deles chamou a atenção, apesar e não ser um artigo científico e sim parte do blog⁹ do professor Óscar Colorado

⁹ Disponível em: <<http://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 3 abr.2014.

Nates¹⁰, ele faz uma excelente retrospectiva da história do autorretrato e da fotografia. Este texto foi muito importante para fazer o mapeamento teórico sobre os autorretratos e compreender as relações entre as imagens de si mesmo e a influência da tecnologia.

Pode-se ver nessa breve retrospectiva que a maioria dos artigos faz referência sobre a fotografia ou sobre a pintura, ou seja, ambos têm como objeto de estudo as relações que estabelecemos com a imagem tradicional ou imagem técnica e suas características como imagens exógenas, encarnadas e, muitas vezes, modificadas pelo suporte.

A maioria dos estudos publicados sobre o assunto tem relações entre o fenômeno da *selfie* e as psicopatologias da pós-modernidade, especificamente, o Narcisismo. Dentre eles estão: Em “Antropológica do espelho”, Muniz Sodré (2002) desenvolve o conceito de Tecnonarcisismo; Paula Sibília (2016) com “O show do eu” e Maria Severiano (2001) com “Narcisismo e Publicidade: uma análise psicossocial dos ideais do consumo na contemporaneidade”. Justamente por existirem muitos estudos a respeito, optamos por não seguir essa direção, que foi a orientadora inicial da pesquisa.

O **diferencial** desse estudo consiste em trazer uma antropologia da *selfie* relacionando-a aos elementos arcaicos como, por exemplo, as relações entre a imagem e a morte, assim como a apropriação das máscaras nos retratos, autorretratos e *selfies*. Utilizamos como referência e metáfora o Mito de Eros e Tântatos, a fim de estabelecer uma relação entre as imagens interiorizantes (que têm como premissa básica a vinculação e imaginação) e as imagens exteriorizantes (que formam apenas vínculos hipnógenos e dissociativos relativos às características atribuídas a Tântatos) e são manifestadas no fenômeno da *selfie*.

Procuramos trazer uma análise crítica sobre a antropologia da imagem que abarque a complexidade dos estudos da comunicação. A base das análises está circunscrita em um estudo relacionado especificamente ao cultural (não ao social) e na recorrência de imagens arcaicas presentes na atualidade e no fenômeno do *selfie*. Questiona-se nessa pesquisa o paradigma racional cartesiano, que associado

¹⁰ (México, 1969) é fotógrafo e acadêmico titular da Cátedra de Fotografia Avanzada na Universidade Panamericana (Cidade do México) e responsável pelo departamento de fotografia. O trabalho de Oscar foi de suma importância, porém mais uma vez, assim como a maioria, é relacionado à imagem estética em específico, a fotografia.

à tecnologia e à revolução industrial geraram uma sociedade de consumo extremamente individualizada, especializada e sem consciência da complexidade das relações existentes entre o indivíduo, o meio e a cultura.

A crescente obsessão pela autorrepresentação e autorreferência, nos dias atuais, e a explosão do *selfie* nas redes sociais representam o que Baitello chama de Crise da Visibilidade (2010). Discute-se aqui como essa reprodutibilidade afeta a questão da alteridade na sociedade atual.

Quadro teórico

O projeto de pesquisa desenvolvido nessa tese tem como base principal as relações entre as teorias da imagem desenvolvidas por Edgar Morin, Hans Belting e Norval Baitello.

Edgar Morin e a Teoria da complexidade são o norte de nossa pesquisa. Nossa metodologia se fundamenta nessa concepção por termos ciência de que ao estudarmos um fenômeno tão atual, que se transforma a todo instante, os tempos de reflexão entre o fenômeno e o objeto de estudo podem gerar modificações ininterruptas, portanto resoluções fechadas e sistemáticas que buscam apenas a comprovação quantitativa não abarcam o todo da proposta estudada. Utilizamos o autor também como principal referencial dentro das teorias da comunicação. Os livros principais utilizados como base para o estudo foram: Introdução ao pensamento complexo (2007); O Enigma do homem (1979); A Imagem e a Morte (1997); O Cinema e o Homem Imaginário (1979), entre outros.

Para completar os estudos sobre a teoria da comunicação, nos apoiamos nas teorias desenvolvidas no livro: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção (2015), com a intenção de nos aprofundarmos nos conceitos desenvolvidos no texto: A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin. Outro autor de referência foi o filósofo francês Jean Baudrillard, especificamente os conceitos relacionados com a Sociedade de Consumo e simulacros, desenvolvidos nos livros: A sociedade do consumo (1970); Simulações e Simulacros (1981); O sistema dos objetos (2007). Buscamos também os estudos de Guy Debord no livro: A Sociedade do espetáculo (1977).

Os estudos e artigos desenvolvidos por Muniz Sodré, Malena Contrera e Maurício Ribeira Silva também foram de suma importância para o embasamento teórico. Inúmeros artigos e livros foram lidos, dentre eles: Antropológica do Espelho (SODRÉ, 2002), Mediosfera (CONTRERA, 2010) e Na órbita do Imaginário (SILVA,

2012) foram a inspiração inicial para desenvolver o projeto.

Ao falarmos do pensamento simbólico nos aprofundamos em conceitos mitológicos, com o respaldo de Malena Contrera, Joseph Campbell, Mircea Eliade. Saliento que um dos livros mais utilizados foi O Dicionário dos símbolos (1982), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

O historiador da arte e estudioso da Antropologia da Imagem, Hans Belting, é o nosso principal referencial ao falarmos sobre as teorias da imagem, porém para alcançarmos suas ideias foi extremamente importante entender os conceitos (mimese e iconomania) desenvolvidos por Christoph Wulf e Günter Andres, o conceito de caixa preta e funcionário, desenvolvido por Vilém Flusser, assim como o Conceito de Iconofagia proposto por Norval Baitello. A partir desses estudos vimos a importância também em compreender a pesquisa do estudioso alemão Dietmar Kamper.

Todos os autores citados acima têm relação direta com os conceitos da teoria da Imagem, estudados por Aby Warburg, porém nos aproximamos desses conceitos de forma indireta, esse é um dos motivos de Warburg não ter tantas citações na pesquisa. Objetivamos utilizá-lo como base do próximo estudo.

A **metodologia** tem como base a natureza teórico-conceitual e qualitativa. A pesquisa bibliográfica é o cerne do processo que é complementado também com a experiência dentro do grupo de estudo coordenado por mim na Faculdade Metropolitanas Unidas: Antropologia da imagem: um olhar sobre Arte e Cultura na América Latina.

Os **Métodos** utilizados foram: (A) recorte do objeto a partir do estado da arte, (B) Seleção de notícias a respeito do fenômeno a partir das redes sociais: Facebook e Twitter; seleção de reportagens (normalmente as 5 primeiras que apareciam) no google ao colocarmos na busca "notícias sobre *selfie*" durante o tempo da pesquisa (2013 -2017); (C) Classificação das notícias selecionadas em nove categorias: (1) Publicidade, (2) Tragédia, (3) História da *Selfie* e do Autorretrato, (4) Psicopatologias, (5) Segurança e Patrimônio Público, (6) Extimidade¹¹, (7)

¹¹ Extimidade é o contrário de intimidade. É lançar ao público algo da nossa privacidade. Como bem pondera Bauman (1997), "os relacionamentos humanos devem ter mudado em notável medida e de modo particularmente drástico nestes últimos 30-40 anos [...] Ele se modificou a tal ponto que, como hipotetiza o psiquiatra e psicanalista Serge Tisseron, as relações consideradas como "significativas" passaram da "intimidade" à "extimidade", isto é, da intimidade ao que ele chama de "extimidade".[...]"(GOMES, 2012).Disponível em:

Campanhas Sociais, (8) Estética e Moldura Social e (9) Outros (disponível no anexo I); (D) Dados sobre a história do retrato e autorretrato (disponíveis no anexo I e II), (E) Seleção de *selfies* a serem utilizadas na tese. (Esse processo foi feito exclusivamente pelos alunos de iniciação científica, para que não houvesse interferência do olhar do autor). Direcionei os alunos a entrarem em suas redes sociais e buscarem *selfies*, a partir do seguinte critério: entrar na página de algum amigo e selecionar alguém desconhecido, repetir esse processo mais 4 vezes e selecionar a *selfie* do perfil dessa pessoa. Tomamos essa medida para que houvesse um distanciamento científico na escolha das imagens.

A partir dessas etapas passamos a relacionar e analisar os dados junto aos referenciais teóricos propostos, para atingir os objetivos estabelecidos nesse estudo.

A **Estrutura da tese** é estabelecida a partir dos critérios acima. No primeiro capítulo, apresentamos e problematizamos nosso objeto de estudo: o fenômeno do *selfie* e da autorrepresentação exacerbada na sociedade pós-moderna (itens A, B e C).

O segundo capítulo apresenta um arcabouço teórico sobre a antropologia da imagem, partindo da conceitualização da imagem a partir das concepções de Edgar Morin, Norval Baitello Jr e Hans Belting. Discorre-se aqui sobre o poder fundante da imagem na cultura e suas relações com a consciência da morte. Objetiva-se trazer uma retrospectiva histórica que exemplifique a centralidade da imagem e suas relações com o pensamento simbólico e a imaginação, que suscitem vínculos culturais.

O terceiro capítulo discorre sobre a presença da ausência a partir das formas de representação e suas características. Apontamos o conceito de *persona* desenvolvido por Jung e seus reflexos na história das máscaras, retratos e autorretratos. Apontamos os tipos de retratos e autorretratos, assim como suas relações vinculativas com a cultura e ambiente. Objetivamos estabelecer quais dessas características arcaicas sobrevivem no fenômeno da *selfie* (item D).

O quarto capítulo fala sobre a transição entre a imagem tradicional e imagem técnica discorrendo sobre suas consequências no processo de vinculação humana, assim como do crescente processo que desloca a ambiência de imagens de culto para uma ambiência de exposição (itens D e E). Tratamos aqui das relações entre

imagem e corpo e do registro da ausência de presença na sociedade pós-industrial refletido no fenômeno da *selfie*.

Finalizamos a tese analisando os dados levantados e verificando, a partir da reflexão teórico-conceitual, se nossa hipótese central, bem como as secundárias, são relevantes e verdadeiras.

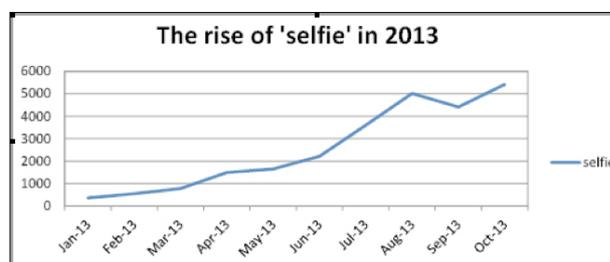
CAPITULO 1 - SELFIE

Nesse capítulo, iremos apresentar nosso objeto de estudo, o fenômeno da *selfie* na sociedade pós-moderna, assim como o grande aumento de sua reprodutibilidade nos últimos 4 anos (2013 - 2017).

As primeiras *selfies*, feitas a partir do aparato tecnológico, aparecem do final do século XIX, logo após o descobrimento da fotografia, porém o fenômeno da *selfie*, igualmente à sua apropriação pela grande massa e pelos meios de comunicação, ocorre dois séculos depois, em XXI. Um dos nossos objetivos, nessa pesquisa, é entender quais fatores impulsionaram essa explosão da propagação das *selfies* na atualidade e pontuar possíveis motivos para o acontecimento.

A palavra *Selfie* faz referência a *self-portrait* (autorretrato) e foi utilizada pela primeira vez em 2002, em um fórum on-line australiano. Em 2013, foi considerada a palavra do ano pelo *Oxford English Dictionary*, devido ao crescimento de 17000% em sua busca na internet¹², como podemos ver na figura abaixo:

Figura 1: The rise of the *selfie*



Fonte: Dicionário Oxford On-line

A denominação acontece em 2002; porém, se prestarmos atenção, a *selfie* existe há muito mais tempo e traz consigo inúmeras características de outras formas de representação da imagem, tais como: a utilização de argila para reconstruir os crânios e as máscaras (mortuárias ou não), os retratos e autorretratos. O que muda é a linguagem, o suporte e a técnica, mas a necessidade de registrar a presença por meio da imagem é algo que sobrevive e se manifesta por toda a humanidade.

¹² Notícia disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/11/selfie-e-eleita-palavra-do-ano-pelo-dicionario-oxford.html>>. Acesso em: 12 nov.2014. (Notícia 17 - Anexo I).

1.1. Panorama da *Selfie*

Os questionamentos sobre o que pode ser considerado *selfie* ou não datam desde o aparecimento da mesma. Em 1839, Robert Cornelius (figura 2) fez seu autorretrato usando o daguerreótipo. Existe a suspeita de que alguém apertou o botão da máquina fotográfica, e não o retratado, descartando a foto como uma *selfie*. Seguindo esses parâmetros, a primeira *selfie* legitimada foi o "autorretrato afogado", de Hypollite Bayard (Figura 3) em 1840.¹³

Figura 2: Autorretrato Robert Cornelius. Daguerriótipo, 1839



Fonte: Oscar Nattes Colarado¹⁴

¹³ Esse autorretrato traz consigo características muito interessantes que dialogam com a tese, Bayard se autorretrata imóvel, como se o próprio (retratado) morto tivesse tirado a foto. A *selfie* é uma crítica por não ter sido reconhecido como inventor da fotografia. A diferença entre o processo fotográfico de Bayard e Daguerre é que Hippolyte utiliza como suporte o papel e não a placa de cobre. "O "cadáver" do "Sr. Bayard" pode aparecer, assim como resultado do afogamento de que foi vítima "o infeliz". Enquanto reitera o esquecimento de Niépce e questiona o privilégio de Daguerre, Bayard luta contra seu próprio esquecimento, contra o não reconhecimento a que a Academia e o Rei, apesar de admirarem seus "desenhos", condenaram sua invenção". (RIBEIRO, M. 2013). Disponível em: <<https://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard>>. Acesso 18 abr.2017. (Sugere-se também a leitura da Notícia 5 - Anexo I).

¹⁴ Disponível em: https://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/#_edn6. Acesso 26.03.2017. Disponível em: <<http://www.openculture.com/2013/11/the-first-selfie-in-history-1839.html>>. Acesso em: 30 maio.2015. (Notícia 16 - Anexo I)

Figura 3: "Autorretrato afogado", Hypollite Bayard, 1840



Fonte: www.incinerrante.com

Em 1914, temos a fotografia (Figura 4) feita pela Grã - Duquesa da Rússia Anástasia, ela mandou a *selfie* para um amigo, com os dizeres: “Eu tirei essa foto minha olhando para o espelho. Foi muito difícil, já que minhas mãos ficaram tremendo”.

Figura 4: *Selfie* de Anástasia, 1914



Fonte: ATLPOP¹⁵

Em dezembro de 1920, alguns funcionários do estúdio de Marcel, em Nova York na 5a avenida, tiraram uma *selfie* (Figura 5 e 6) no telhado. Podemos perceber

¹⁵ Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/atlpop/destaque/voce-sabe-quando-foi-tirada-a-primeira-selfie/?topo=52,1,1,,224,e224>>. Acesso em: 26 mar.2017 (Notícia 18 - Anexo I).

o peso da câmera fotográfica, havia duas pessoas segurando o aparelho, como veremos abaixo.

Figura 5 e 6: *Selfie* no Estúdio de Marcel, 1920

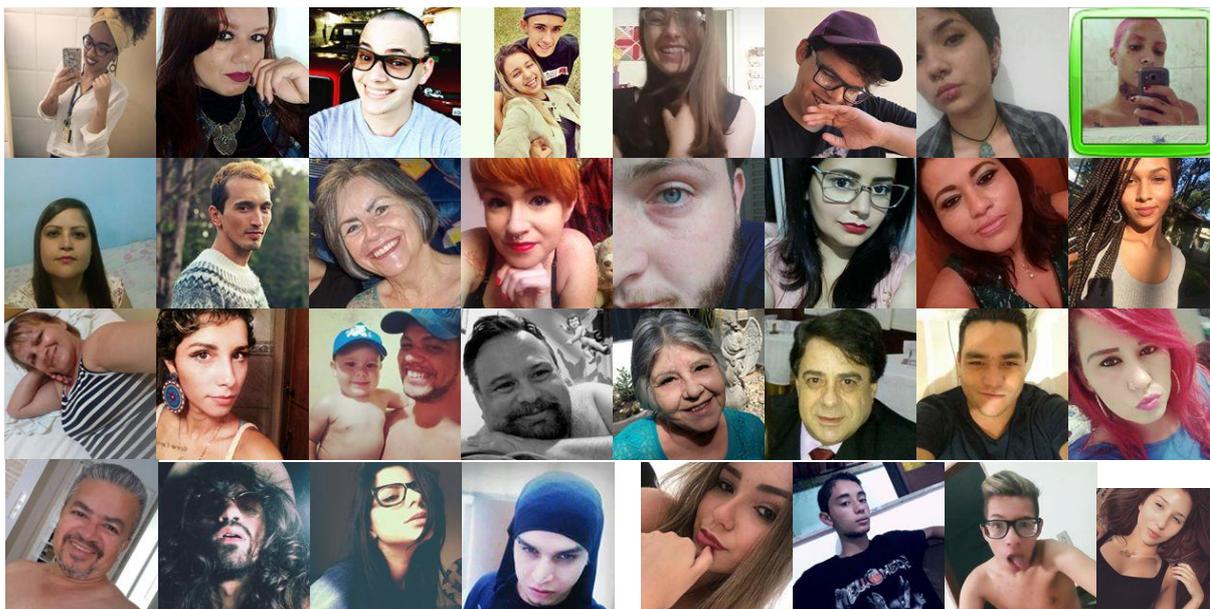


Fonte: ATLPOP



A partir do século XXI, a *selfie* atinge uma proporção cada vez maior dentro das redes sociais, como podemos ver nas imagens abaixo, selecionadas durante a pesquisa.¹⁶

¹⁶ Para que não houvesse interferência da autora da tese na escolha das fotos pedi a alguns alunos de Iniciação Científica do grupo que coordeno: Antropologia da Imagem: Arte e Cultura na América Latina, na Faculdade Metropolitanas Unidas (FMU), que escolhessem, a partir da busca de suas redes sociais, *selfies* de pessoas desconhecidas. Para tanto, os alunos entraram em qualquer perfil na sua rede social e, depois, em mais outros cinco perfis de desconhecidos para selecionar as fotos. Todas as fotos foram reproduções de perfis públicos da internet.

Figura 7: Reprodução de *Selfies* públicos em redes sociais

Fonte: Facebook e Instagram

Podemos notar que existe um determinado padrão nas *selfies*, seja ele no enquadramento, no ângulo ou na "pose" feita na hora do registro. A maioria das imagens tem semelhanças, independente da idade, gênero ou etnia dos retratados. A qualidade das imagens depende muito dos aparelhos em que a fotografia é tirada, mas, podemos dizer que, independente da classe social, a maioria das pessoas tem acesso a esses aparelhos. Conforme dados da ONU, infelizmente, no Brasil, enquanto 6 milhões de pessoas têm celular, apenas 2,5 têm saneamento básico¹⁷.

Esses dados legitimam a *selfie* como fenômeno social e cultural participante da cultura de massa, alcançando a maioria dos indivíduos, independente de raça, gênero, idade ou classe social.

Porém, apesar de não ser nosso foco principal de estudo, é necessário ressaltar que no final dessa pesquisa, em 2017, percebemos que uma tendência diferente está aumentando, a *selfie* hoje em dia está estabelecendo sua própria linguagem, já existindo exposições em museus que a legitimam como arte, como por exemplo, a exposição: *From Selfie to Self - Expression* que ocorre na Saatchi

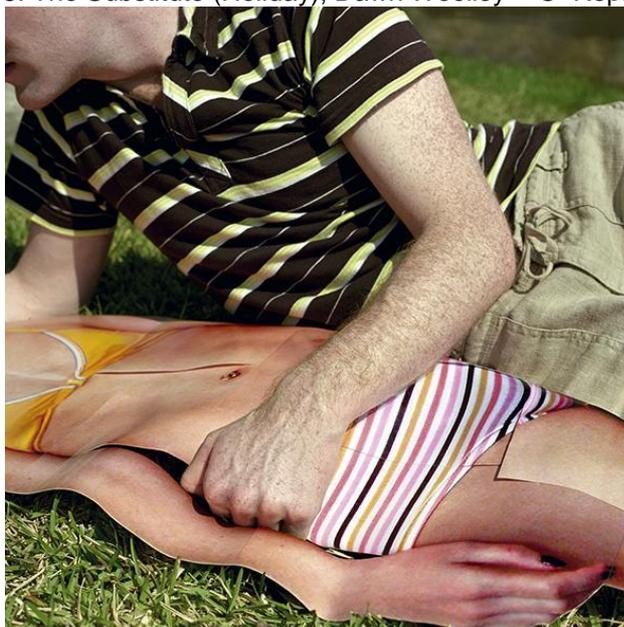
¹⁷ Segundo pesquisa da ONU no Brasil, "Enquanto 6 bilhões de pessoas têm celular, apenas 2,5 bilhões têm acesso a banheiros". Publicado em: 19 nov.2015. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/enquanto-6-bilhoes-de-pessoas-tem-celular-apenas-25-bilhoes-tem-acesso-a-banheiros-onu/>>. Acesso em: 10 maio.2016.

Gallery¹⁸, em Londres até 30 de maio de 2017.

A mostra é dividida em quatro partes: A primeira fala da história da *selfie*, a partir do autorretrato de pintores e artistas famosos, tais como: Diego Velasquez, Andy Warhol, entre outros. A segunda parte é chamada de "*Selfies Icônicas - da beleza e perfeição ao terrível, louco e perigoso*", onde são expostas imagens feitas por fotógrafos renomados.

A terceira e quarta parte da exposição *From Selfie to Self - Expression* são feitas por conteúdos gerados pelos usuários, buscando uma arte interativa e a competição #SaatchiSelfie, onde é exposta uma tela gigante com inúmeras imagens postadas para a competição e as dez fotos finalistas. Abaixo temos a imagem que ganhou o concurso, que será analisada no final da pesquisa.

Figura 8: The Substitute (Holiday), Dawn Woolley - © Reprodução



Fonte: Saatchi Gallery¹⁹

A quarta parte da mostra é chamada de Autoexpressão e tem como objetivo mostrar os ícones da era digital, como por exemplo, a *selfie* de Obama tirada no funeral de Nelson Mandela em 2013.

Outras exposições, legitimando a *selfie* como arte digital, já ocorreram. Um exemplo é o projeto desenvolvido pelo pesquisador russo Lev Manovich, o

¹⁸ Notícia 96 - Anexo I. Disponível em: <<http://ffw.uol.com.br/noticias/comportamento/com-participacao-de-juergen-teller-e-tracey-emin-saatchi-gallery-faz-primeira-mostra-de-selfies/>>. Acesso em: 6 abr.2017.

¹⁹ Disponível em: <<http://www.saatchigallery.com/selfie/>>. Acesso em: 9 maio.2017.

*SelfieCity*²⁰, o projeto investiga o fenômeno da *selfie* em cinco capitais globais. No Brasil, foi transmitido na fachada do edifício da Fiesp em 2014. Segundo o expert em novas mídias:

A *selfie* é um produto típico do tempo presente e de uma cultura global, que se tornou possível graças ao desenvolvimento da tecnologia de produção de imagens, especialmente os smartphones com câmeras, e de compartilhamento de imagens, como o Instagram. Ela é um novo subgênero da fotografia vernacular [*aquela de caráter amador e privado, como as dos álbuns de família*], intimamente relacionada com a disponibilidade e acessibilidade dos smartphones e conexão móvel com a internet. Mas ela também faz parte da história da fotografia e do autorretrato. (MANOVICH, 2014)²¹

Ao pensarmos sobre esse breve panorama a respeito da história da *selfie*, percebemos que a mesma não é novidade e sua origem pode ter surgido muito antes das datas legitimadas. Não objetivamos nesta pesquisa estabelecer essas datas, apenas questioná-las, e trazer exemplos de como a *selfie* carrega consigo características arcaicas e estéticas estruturantes dentro da cultura. À primeira vista, elas referem-se aos autorretratos, e esses nos remontam aos retratos, às máscaras e aos crânios pintados da Antiguidade, assunto que retomaremos no capítulo 3.

Pretendemos portanto, durante esse estudo, fazer uma Antropologia da *Selfie*, pontuando suas relações com as Teorias da Imagem.

1.2. O Fenômeno da *Selfie*

Entendemos a *selfie* como uma imagem na qual o retratado se retrata por meio de um equipamento técnico ou tecnológico, podendo utilizar aparatos, como o timer para que a foto aconteça. A partir dessa premissa chamamos a atenção para o questionamento do que são consideradas as primeiras *selfies*, como mostramos no tópico anterior.

Na atualidade, as *selfies* são feitas, na maioria das vezes, para serem compartilhadas nas redes sociais e podem ser individuais ou em grupo, porém para fazer uma *selfie* não precisamos necessariamente de um *smartphone* ou câmera digital, ela pode ser feita com qualquer câmera fotográfica, ou mesmo, através de

²⁰ Notícia 97 - Anexo I. Disponível em: <<http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/selfiecity-projeto-analisa-o-que-as-selfies-dizem-sobre-sao-paulo-e-outras-cidades-do-mundo/>>. Acesso em: 6 abr.2017.

²¹ Em entrevista dada à Mariana Pontual, para o site Fashion Forward, em 01 julh.2014. Disponível em: <<http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/selfiecity-projeto-analisa-o-que-as-selfies-dizem-sobre-sao-paulo-e-outras-cidades-do-mundo/>>. Acesso em: 9 maio.2017.

outros suportes.²²

Um dos motivos para a expansão das *selfies* no século XXI foi a democratização dos novos aparatos de comunicação, assim como sua facilidade de deslocamento. Ao observamos as Figuras 5 e 6, vimos a necessidade de duas pessoas para segurar a câmera, em virtude do tamanho e do peso da mesma. Hoje, com os telefones móveis e câmeras digitais, o peso e o tamanho dos aparatos são muito menores e de fácil locomoção, esse é um dos motivos pelo qual a *selfie* se propagou de maneira tão veloz nos últimos 5 anos.

Aliado a esse motivo temos também a facilidade de propagação da imagem digital nas redes sociais, porém no decorrer do estudo, percebemos que não são apenas as questões objetivas e funcionais que levam à propagação exacerbada da *selfie*, pois a mesma se tornou, também, um fenômeno cultural, como veremos a seguir.

Ao pensarmos que as novas linguagens mimetizam as linguagens anteriores, como por exemplo, a fotografia e a pintura; o teatro e o cinema; podemos concluir que, a partir de cada novo fenômeno, geram-se novas linguagens (ou vice-versa, ambas retroagem umas às outras) e essas demoram para criar suas propriedades específicas, repetindo assim, padrões de linguagens anteriores. Conforme o historiador e estudioso da Imagem Hans Belting (2011, p.11) afirma: "Os novos meios apresentam-se hoje, muitas vezes, como máscaras dos antigos".

Reside aqui a grande dificuldade da Teoria da Comunicação: analisar um objeto que está em constante modificação, onde a velocidade da criação e prática é maior do que o tempo de reflexão. Desta forma, reforçamos que, por ser um fenômeno novo que acontece ao mesmo tempo em que ocorre a pesquisa é prudente colocarmos aqui a importância da incerteza de nossas considerações, que visam questionar o fenômeno e não fomentar verdades únicas a respeito do assunto.

Seguindo a metodologia proposta na tese e tendo a Teoria da Complexidade²³, desenvolvida por Edgar Morin (2005), como condutora desta

²² Como a tela, por exemplo, no caso do quadro, As Meninas de Diego Velasquez.

²³ A teoria da complexidade funciona como um tecido, onde se juntam diversas correntes do conhecimento, ela propõe, portanto, uma ciência interligada onde "a totalidade é a não-verdade" (MORIN, 1982) e "comporta em si a impossibilidade de unificar, a impossibilidade da conclusão, (e) uma parcela de incerteza [...]" (MORIN, 2005, p.97). Conforme diz o autor no livro: Introdução ao pensamento complexo: "A complexidade é dialógica ordem/desordem/organização (p.104). Somos

reflexão, estamos cientes de que a incapacidade de chegar a uma conclusão específica sobre o fenômeno reside na consciência de que o novo traz, a todo instante, incertezas e de que mudanças, certamente, irão acontecer, "a realidade é mutante, [...] o novo pode surgir e, de todo modo, vai surgir" (MORIN, 2005, p.83).

Desde o início da pesquisa, diversas constantes já se modificaram, e quanto mais nos aproximamos do objeto de estudo, presenciamos a velocidade dessas modificações.

A partir das pesquisas sobre o estado da arte e da seleção de notícias a respeito das *selfies* nos últimos anos percebe-se que a *selfie* em si transformou-se em um fenômeno cultural, com implicações na construção das imagens, das autoimagens e das autorrepresentações²⁴ e foi, claramente, apropriada pela sociedade de consumo.²⁵

O conceito de sociedade de consumo desenvolvido pelo filósofo francês, Jean Baudrillard (1970), refere-se à sociedade pós-guerra, que tenta se erguer por meio da economia e circulação de produtos. O autor nos indica que a lógica do consumo, ao contrário da lógica funcionalista imposta nesse contexto histórico, busca somar valores intangíveis (ou mesmo simbólicos) aos produtos de mercado. O que se consomem são signos e imagens, e não as características objetivas e funcionais do produto.

Esse conceito é de suma importância ao entendermos nosso objeto de

co-produtores da objetividade. (MORIN, 2005, p.111). Como diria Eduardo Penüella: O significado se dá na tessitura das relações.

²⁴ Autoimagem *versus* Autorrepresentação: A autoimagem é um conjunto de imagens que a pessoa faz de si mesma, ela se relaciona ao autoconceito e a autoestima e é, independente da representação, conclui-se, portanto que a autoimagem é endógena (interior), sendo o conhecimento que o sujeito tem de si mesmo. Essa concepção se dá na percepção e valoração que o sujeito faz de si, assim como, nas relações que o sujeito estabelece com as imagens que os outros fazem dele. A autorrepresentação pode ser considerada uma tradição da pintura moderna, a partir do Renascimento, a forma convencional de retrato e autorretrato tem uma larga difusão. Os retratos tinham o objetivo de celebrar a identidade dos membros importantes da sociedade, propagando, assim, a sua imagem. Os autorretratos podem ser considerados uma forma de reconhecimento, no qual o homem se colocava no centro da significação do mundo. A intenção de ambos era (e ainda o é): não ser esquecido, e conseguir perpetuar após a própria morte, por meio da representação mimética e da técnica, que reflete perfeitamente a ilusão da realidade.

²⁵ "Baudrillard (1970), assim como os demais pensadores franceses dos anos 1960 e 1970, debruça-se sobre um fenômeno novo do pós-guerra: a emergência da sociedade de consumo francesa e de uma nova cultura alicerçada sobre signos, resultado dos meios de comunicação de massa e do avanço da técnica, que se torna um fator estruturante desse novo sistema. Nesse sentido, as obras desses pensadores são indagações diante do aparecimento de um novo sistema de valores, num mundo capitalista avançado" (SANTOS, T., 2011, p.125) Mais informações em: A sociedade de consumo, os media e a comunicação nas obras iniciais de Jean Baudrillard apresentado no GP "Teoria da comunicação" da INTERCOM 2010, em Caxias do Sul. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/3566/4610>>.

estudo, pois percebemos que foi a necessidade de visibilidade²⁶ o motivo pelo qual expandiu-se toda a onda mercadológica, onde a *selfie* é legitimada como fenômeno social, gerando assim, sua própria indústria, a partir de produtos desenvolvidos para gerar e propagar a imagem do indivíduo.

1.2.1. A Indústria da *Selfie*

Faremos um breve panorama nesse tópico sobre as notícias selecionadas no decorrer da pesquisa, que estão disponíveis em CD-ROOM - Anexo I e discorrem sobre os produtos gerados pelo fenômeno da *selfie*.

No final de 2013 a febre pelo "pau de selfie" foi imensa. Lembro-me de estar na praia e ficar surpresa. Muitas pessoas olhavam para o celular e passavam horas tentando tirar a *selfie* perfeita. A impressão era que, caso as pessoas não registrassem e compartilhassem a imagem daquele momento, elas não existiriam. Inicia-se assim, a partir da observação empírica, a vontade de descobrir o que havia por trás do fenômeno do *selfie*. Para entender essa observação da realidade social começamos a buscar, a partir imaginário mediático, informações sobre o assunto.

Escolhemos a citação de um post feito no blog de Rodrigo Ghedin sobre o "pau de *selfie*"²⁷ para iniciar nossa discussão.

²⁶ Entendemos Visibilidade a partir do texto de Rose de Melo Rocha, apresentado na Compós em 2006: Cultura da visualidade e estratégias de (in) visibilidade. Ressalta-se o seguinte trecho: "Visibilidade associa-se, portanto, a mecanismos sócio-culturais partilhados que conferem, a determinadas imagens visuais, a qualidade de partícipes de sistemas de crença e de leitura visual reconhecíveis e reconhecidos. O que é visível remete menos ao que se tornou imagem visual e mais àquela visualidade que, via jogo societal e estratégias comunicacionais, é reconhecida como dotada de valor de troca simbólico e de relevância comunicativa. Visibilidade, finalmente, apenas se realiza e se consoma no momento do consumo, da recepção, da codificação, da interpretação e da tradução. É, ainda, um recorte significativo particular feito em um todo visual múltiplo e abrangente. (ROCHA, 2006, p.1) Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/115/114>>. Acesso em: 27 abr.2017.

²⁷O Manual do Usuário surgiu em março de 2013 como um podcast semanal de tecnologia. Rodrigo Ghedin, Paulo Higa e Joel Nascimento Jr. nos revezávamos nos microfones e, vez ou outra, algum convidado especial participa dos nossos papos. Seis meses depois, saí do Gizmodo Brasil, onde era repórter há quase dois anos, para transformar o podcast em um blog completo de tecnologia. Sim, mais um, mas um diferente. Trecho contido no blog. Disponível em: <<http://manualdousuario.net/sobre/>>. Acesso em: 2 jan.2015.

O gadget mais popular do Natal de 2014, aqui e em vários outros países, não foi um smartphone, nem algo tão avançado quanto. Na verdade, foi um negócio simples que, se muito, traz alguns botões e uma interface Bluetooth. Estou falando do pau de selfie. Descobri esse negócio em setembro, mas o fenômeno é mais antigo. O também chamado bastão de selfie ou, na terminologia mais correta, monopé extensível, esteve à espreita durante todo o ano passado. Em novembro, a revista Time listou-o como uma das 25 melhores invenções de 2014. A essa altura ele já caminhava a passos largos para virar febre e, considerando que "selfie" foi a palavra do ano de 2013 segundo o Dicionário Oxford, pode-se dizer até que *demorou*. Em dezembro aquele meu texto zoando pau de selfie se transformou na página mais acessada do **Manual do Usuário**. É muita gente! A ascensão daquele post acompanhou a do próprio termo no Brasil. No Natal, muitos presenteados correram para o Google a fim de entender melhor como essa coisa funciona. E eu, que ainda acho meio ridícula a ideia de esticar um cabo metálico de um metro no meio da galera para tirar uma foto da sua própria fuça, fiz o que qualquer um intrigado com o fenômeno faria: comprei um pau de *selfie* para ver qual é que é.

Como podemos ver na notícia acima, a popularidade do objeto foi tão monumental que a revista Times o elegeu uma das invenções mais importantes de 2014.²⁸

Em Janeiro de 2015, a Veja lança uma notícia com o seguinte título: "O verão do pau de *selfie*".²⁹ Segundo a revista on-line Veja, em publicação dia 17/01/2015, a repórter Cecília Ritto discorre sobre o verão do pau de *selfie*:

No começo era a *selfie* - o ato de apontar a câmera ou o celular para si mesmo e clicar à vontade, insistindo até obter um autorretrato minimamente razoável. Depois se fez o visor frontal, recurso tecnológico que facilitou tremendamente a nova mania planetária de fotografar a si próprio. Restava um obstáculo: o tamanho do braço (e a sua presença, esticadíssimo, em quase todas as cenas). A salvação veio na forma de um bastão ajustável, com um apoio para encaixar a câmera ou o celular numa ponta e um botão conectado por bluetooth na outra. Apontou, bateu, pronto: é só pôr nas redes sociais e desfrutar a fama³⁰

²⁸ É interessante observar que o *pau de selfie* surge em outra notícia, de 1995 sobre os eventos estúpidos do Japão. (Notícia 34 - Anexo I).

²⁹ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-verao-do-pau-de-selfie>>. Acesso em: 27 mar.2016. (Notícia 68 - Anexo I)

³⁰ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-verao-do-pau-de-selfie>>. Acesso em: 27 dez.2015. (Notícia 68 - Anexo I)

Figura 9: O Verão do pau de *selfie*

Fonte: Veja³¹

Para entendermos o que dissemos sobre a sociedade de consumo e suas características, convém comparar as notícias de 2013, 2014 e 2015 à outra notícia, sobre o *pau de selfie*, que surgiu em um contexto diferente, no ano de 1995. O título é: "Inventos estúpidos do Japão". (Notícia 34 - Anexo I).³²

Figura 10: Inventos estúpidos do Japão



Fonte: Facebook / Fatos desconhecidos³³

³¹Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-verao-do-pau-de-selfie>>. Acesso em: 27 mar.2016.

³² Para maior aprofundamento sobre a história do *pau de selfie* sugere-se a leitura da notícia 35 no Anexo I: Disponível em:<

<http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/05/150508_pau_de_selfie_inventores_rb>. Acesso em: 25 maio.2015. Acesso 28/12/2015

³³Disponível em:

<<https://www.facebook.com/Desconhecidos.Fatos/photos/a.451837198203315.104372.451836741536694/1457676140952744/?type=1&theater>>. Acesso em: 2 fev.2015.

Figura 11: A invenção e a (Re) invenção do pau de *selfie*

Fonte: BBC Brasil³⁴

Aqui temos um exemplo prático, do que comentamos anteriormente, ao nos referirmos à sociedade de consumo (Baudrillard 1970, p.173). O consumo é dado não pelas especificidades objetivas do produto e sua funcionalidade, mas sim pelos valores intangíveis que são arraigados ao mesmo e que refletem o imaginário de cada contexto.

O *pau de selfie* em 1995 tinha a mesma função de 2013, 2014 ou 2015, até 2017, ano em que foi escrita esta tese. O que muda não é a funcionalidade do objeto, mas sim a crescente necessidade subjetiva, que busca, por meio da visibilidade, manter a sobrevivência do indivíduo através das imagens mediáticas. Ou seja, o que vemos não é apenas a invenção de um produto, mas o reflexo da invenção de um modo de vida.

Algum tempo depois da criação do pau de *selfie* (em média 1 ano e meio), começamos a ver uma série de notícias que nos chama a atenção, começando pela seguinte: " Cresce a lista de locais que proíbem a utilização do pau de *selfie*".³⁵

³⁴Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/05/150508_pau_de_selfie_inventores_rb. Acesso 25/05/2015. Acesso 28/12/2015

³⁵Disponível em: <<http://www.dw.de/cresce-lista-de-locais-que-pro%C3%ADbem-pau-de-selfie/a-18313041>>. Acesso em: 21 abr.2015. (Notícias 39,40,59,65,66,67,67 e 69 - Anexo I)

Figura 12: Pau de *selfie* no Museu do Louvre, em Paris, só do lado de fora



Fonte: DW Notícias³⁶

Segundo o comentarista: "*Onde há turistas, há pau de selfie*", essa prática causa intensa preocupação aos responsáveis do local, que alegam muitas vezes que a compulsão em tirar *selfies* coloca a segurança dos demais visitantes em perigo, assim como dos objetos expostos. Abaixo um trecho da reportagem:

Nesta quarta-feira (11/03), a Galeria Nacional de Londres, que abriga algumas das pinturas mais famosas do Reino Unido, e o Palácio de Versailles, nos arredores de Paris, anunciaram o banimento do popular acessório de suas instalações. "Devido à recente popularidade do pau de selfie, a Galeria Nacional preferiu tomar medidas de precaução", disse uma porta-voz do museu. "Fotografias para uso pessoal e não comercial continuam sendo permitidas", ressaltou. Na França, o famoso Museu do Louvre e o Centro Pompidou, que abriga exposições de arte moderna e contemporânea, estão cogitando seguir a mesma linha. Já na Inglaterra, quatro clubes da primeira divisão, a arena de shows O2 e o Estádio de Wembley proibiram o pau de *selfie* em jogos, shows e demais eventos. No mês passado, o Coliseu de Roma também proibiu o uso do pau de *selfie*. Na semana passada, dois turistas americanos foram presos após riscarem seus nomes numa parede do Coliseu e tirarem uma foto com um pau de *selfie*. O Museu Smithsonian, em Washington, também baniu o equipamento. Outras instituições estão analisando se vão aderir, incluindo o Museu de Arte Moderna de Nova York. No Brasil, o pau de *selfie* está proibido em todos os estádios de futebol, pois foi considerado uma potencial arma, que pode ser usada em brigas de torcidas, segundo argumentação de autoridades de segurança. Os paus de *selfie* também foram banidos dos desfiles do último Carnaval, no Rio de Janeiro.³⁷

Constatamos que os produtos desenvolvidos pela indústria da *selfie* geram consequências causadas pelo seu uso abusivo, bem como percebemos que esse mercado se amplia a cada instante, como exemplo, temos os inúmeros aplicativos para tirar "a *selfie* perfeita", assim como celulares especializados em tirar

³⁶ op. cit

³⁷ Disponível em: <<http://www.dw.de/cresce-lista-de-locais-que-pro%C3%ADbem-pau-de-selfie/a-18313041>>. Acesso em: 21 abr.2015. (Notícia)

autorretratos.³⁸

A Microsoft, em 2015, lançou um novo aplicativo gratuito para Iphone com o intuito de melhorar a qualidade dos *selfies*. O *Microsoft Selfie*³⁹ analisa a iluminação ambiente, o gênero, a cor e idade. Para que os usuários possam fazer correções nas fotos, o aplicativo evita fotos tremidas e oferece mais de dez temas para personalizar as cores, sombras e intensidade das imagens.

Criaram-se vários aplicativos que prometem melhorar a imagem do *selfie*. O *Skinny camera* (Silfide) afina a cintura e promete reduzir até cinco quilos na foto; o *Facetune* deixa a pele mais lisa e tira as rugas, um verdadeiro botox virtual; o *CreamCam* oferece os mesmos serviços e o *Perfect 365* até branqueia os dentes; o *Selfie Gizmo* (aparelho *selfie*) de Kim Kardashian⁴⁰ teve a tecnologia desenvolvida pelo fotógrafo Allan Shoemake, e o celular LuMee que acende na parte de trás, iluminando a fotografia.

Figura 13: Kim Kardashian fazendo selfie com o aparelho *Selfie Gizmo*



Fonte: People⁴¹

³⁸ Veremos no final desse capítulo uma notícia específica sobre esse assunto.

³⁹ O *Microsoft Selfie* é resultado da combinação de uma série de tecnologias experimentadas anteriormente em ferramentas independentes: o *How Old Do I Look*, que tenta adivinhar a idade de pessoas em uma foto; o *Twins or Not*, que diz o quanto duas pessoas são parecidas; e o *My Moustache*, que avalia o visual do bigode do usuário na foto. Disponível em:

<<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2016/01/microsoft-selfie-app-so-para-iphone-usa-biometria-para-melhorar-fotos.html>>. Acesso em: 15 dez.2015. (Notícia 70 - Anexo I)

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.people.com/article/kim-kardashian-selfie-case-trial>>. Acesso em: 26 jan.2016. (Notícia 63 - Anexo I)

⁴¹ Disponível em: <<http://www.people.com/article/kim-kardashian-selfie-case-trial>>. Acesso em: 26 abr.2016. (Notícia 75 - Anexo I)

Ao procurar no google, "melhores celulares para tirar *selfies*", aparecem inúmeros *ranks* especificando as vantagens dos aparelhos na hora de se autorretratar. É interessante apontar que alguns celulares carregam a palavra *selfie* em seu nome: *Sony Xperia C4 Selfie Dual*, *BLU Selfie* e *Zenfone selfie*, são alguns exemplos.

No final de 2014, a agência Leo Burnett cria a campanha para o novo celular Samsung "Nx Mini", o slogan é o seguinte: *For Self Portraits not selfies*. A ideia é colocar artistas que fizeram autorretratos famosos, fazendo uma *selfie*, como veremos na imagem abaixo:

Figura 14: Campanha Samsung: For Self-portrait not *selfies*



Fonte: Fubiz⁴²

A indústria da moda também aproveitou da fama das *selfies* e criou uma nova marca de vestido específica para a "selfie generation".⁴³ A marca baseia-se no conceito de que os jovens da sociedade contemporânea registram vários momentos de sua vida e não gostariam de aparecer com a mesma roupa duas vezes, ou seja, o fator *selfie* influencia na hora da compra.

Portais de empregabilidade também se apropriam da *selfie*⁴⁴, *Hiree.com* lançou um recurso conhecido como *selfie* currículo, que pode ser feito por foto ou

⁴² Disponível em: <<http://www.fubiz.net/en/2014/12/25/for-self-portraits-not-selfies-ad-2/>>. Acesso em: 10 maio.2017.

⁴³ Disponível em: <<http://fashionista.com/2016/01/likely>>. Acesso em: 26 jan.2016.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.thehindubusinessline.com/info-tech/selfie-goes-mainstream-in-recruitment-marketing/article8155008.ece>>. Acesso em: 26 jan.2016. (Notícia 78 - Anexo I)

vídeo. A empresa explica que isso é apenas uma ferramenta na triagem, e que o recrutamento real começa com a entrevista, porém afirma que, desse modo, pode-se conhecer melhor os candidatos.

O canal "*My selfie Channel*" se apropria do *selfie* e justifica sua importância com a frase: "É um espaço onde você se torna a celebridade a partir do momento em que aparece compartilhando conhecimento".⁴⁵ Nele você pode fazer um *My selfie* video para falar da sua vida ou um *Selfie Notícias* para falar de acontecimentos. Segundo as palavras dos criadores com o "*My Selfie Channel*, você pode ser uma testemunha celular da história.

A empresa Mastercard criou um Sistema em que as senhas do cartão de crédito são substituídas por *selfies*⁴⁶. A nova tecnologia ainda não chegou ao Brasil, mas já foi testada nos EUA. Segundo reportagem da CNN, os usuários poderão pagar suas compras no balcão das lojas tirando uma foto, e um sistema de reconhecimento facial identificará o proprietário do cartão.

Dentre os exemplos apresentados neste capítulo existem muitos outros, para finalizar, voltaremos à mostra de arte: *From Selfie to Self- Expression*, na Saatchi Gallery em Londres (2017). Toda ideia da exposição foi gerada pela junção da Saatchi Gallery com a empresa chinesa de tecnologia, Huawei. As instituições promoveram o concurso #SaatchiSelfie, e a partir dessa estratégia mais de 8.000 submissões foram inscritas entre os meses de janeiro a março de 2017, nomes de peso do cenário artístico contemporâneo estiveram presentes no evento. A parceria entre a galeria e a empresa de tecnologia exemplifica, mais uma vez, as relações entre a arte e indústria.

1.3. *Selfie* e Propagação da Imagem Social

Durante o período da pesquisa selecionamos cerca de 100 (cem) notícias.⁴⁷ A forma de seleção para a pesquisa foi simples: documentar as primeiras 5 ou 10 notícias que apareciam no dia, quando buscávamos as palavras "notícias sobre

⁴⁵Disponível em: <<http://selfienoticias.com.br/noticias/o-que-e-selfie-noticias/>>. You tube: <<http://selfienoticias.com.br/noticias/o-que-e-selfie-noticias/>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=Sh8hxvunKnE>>. Acesso em: 26 jan.2016 (Notícia 79 - Anexo I)

⁴⁶Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/mastercard-cria-sistema-que-substitui-senhas-do-cartao-de-credito-por-selfies/>>. You tube: <<https://www.youtube.com/watch?v=8fCMUxilllY>>. Acesso em: 26 jan. 2016. (Notícia 81 - Anexo I)

⁴⁷ Essas notícias estarão catalogadas e organizadas por data de acesso e foram entregues em CD-Room para os representantes da banca. Dentre elas, selecionamos 10 que estão anexo no trabalho.

selfie" no Google e documentar as notícias a respeito da *selfie* que estavam nas minhas redes sociais, *Facebook* e *Twitter*.⁴⁸

No final da pesquisa (abril de 2017), classificamos as notícias em nove categorias: (1) Publicidade, (2) Tragédia, (3) História da *Selfie* e do Autorretrato, (4) Psicopatologias, (5) Segurança e Patrimônio Público, (6) Extimidade⁴⁹, (7) Campanhas Sociais, (8) Estética e Moldura Social; e (9) Outros.

No item Publicidade estão inseridas notícias sobre a indústria da *selfie* (como vimos anteriormente), assim como a relação do fenômeno como Publicidade e Propagação da Imagem Social. Reforçamos o que dissemos no início desse capítulo, a febre da *selfie* vai de turistas a celebridades, e incluem todos os gêneros e classes sociais. Abaixo temos alguns exemplos:

Figura 15: *Selfie* Barack Obama



Figura 16: *Selfie* com Barack Obama



Fonte: NBC News⁵⁰

⁴⁸ O critério não foi rigoroso, sabemos que a busca em um mesmo computador é influenciada pelo algoritmo do Google naquela máquina específica, o que pode modificar os resultados⁴⁸, portanto, utilizei diversos computadores, pessoais, públicos e de familiares. Porém, poderia não tê-lo feito, pois não objetivamos nesta tese quantificar notícias ou fazer tabelas a respeito da análise de dados de notícias sobre a *selfie*, e sim, a partir dos dados que estavam presentes no imaginário mediático das redes sociais, nos aproximamos do fenômeno e suscitar questionamentos, esse é um dos motivos pelo qual não questionamos a fonte das notícias e de seus autores. Menos de 10% das notícias foram escritas por cientistas ou autores renomados e essa característica foi intencional. Isso não implica em evitar o aprofundamento nos referenciais teóricos, a respeito do assunto, mas compará-los ao imaginário mediático disponível na internet por meio de notícias massivas.

⁴⁹ Extimidade é o contrário de intimidade. É lançar ao público algo da nossa privacidade. Como bem pondera Bauman (1997), "os relacionamentos humanos devem ter mudado em notável medida e de modo particularmente drástico nestes últimos 30-40 anos [...] Ele se modificou a tal ponto que, como hipotetiza o psiquiatra e psicanalista Serge Tisseron, as relações consideradas como "significativas" passaram da "intimidade" à "extimidade", isto é, da intimidade ao que ele chama de "extimidade" [...]" (GOMES,2012). Disponível em: <<http://professorlfg.jusbrasil.com.br/artigos/121928398/extimidade-nem-o-presos-escapa-disso>>. Acesso em: 8 jun.2015.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.nbcnews.com/science/weird-science/bill-barack-neil-now-thats-super-science-selfie-n41706>>. Acesso em: 21 abr.2015.

O Papa Francisco faz seu primeiro *selfie* em 15 de dezembro de 2015, e como mostra a notícia⁵¹: "católicos vibram com sua alegria e espontaneidade".

Figura 17: Papa Francisco faz seu primeiro 'selfie'



Fonte: Blog comshalom⁵²

Outros padres aderem ao padrão e utilizam também o *pau de selfie* para fotografar.

Figura 18: Padre faz foto com pau de *selfie* em casamento e surpreende convidados



Fonte: Foto: Rafael Carpejan⁵³

⁵¹Disponível em: <<http://blog.comshalom.org/carmadelio/49036-49036>>. Acesso em: 27 dez.2016. (Notícia 48 - Anexo I).

⁵² Disponível em: <<http://blog.comshalom.org/carmadelio/49036-49036>>. Acesso em: 27 mar.2016.

⁵³ Op. Cit.

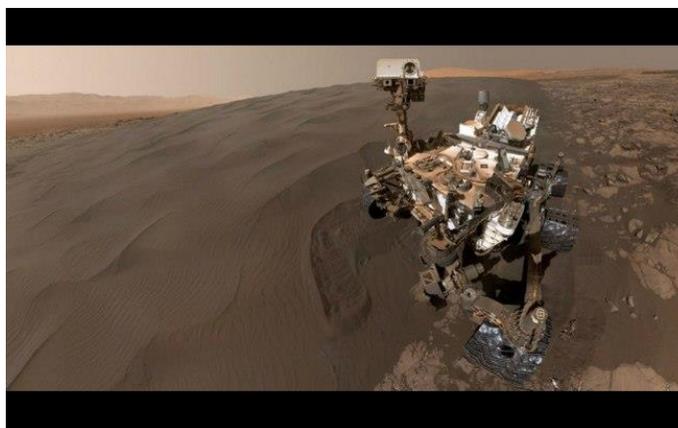
Na notícia⁵⁴ postada em 21/03/2015, as jornalistas explicam que o noivo é fotógrafo e que teve a ideia há mais de um ano em Maracatuba (SP). Renata Marconi, a jornalista que escreveu a notícia para o G1 Bauru, e Marília dizem:

O padre de apenas 32 anos é assessor da juventude na diocese de Botucatu e diz que a ação teve boa repercussão com a comunidade e os outros padres. “Acredito que vai virar moda”, diz. Até entre os fotógrafos que trabalhavam no casamento o *selfie* fez sucesso. “Tiraram foto do padre fazendo a *selfie*”, conta Rafael, que como profissional já tem encomendas de *selfie* nos próximos casamentos. “Casais já falaram que querem. O padre está perdido”, comenta.⁵⁵

Dois meses depois, em 14/05/2015, confirmamos que a ideia foi apropriada em outros casamentos: "Padre faz *selfie* com noivos em Campo Morão no Paraná."⁵⁶ Ao pesquisarmos sobre o assunto na internet, constatamos que a maioria dos sites e blogs sobre casamento aderiram à moda e que existem até regras de etiqueta de como utilizar a *selfie* na celebração.⁵⁷

E como podemos ver no ig (último segundo) até um robô adere à tendência e tira uma *selfie* em Marte.

Figura 19: *Selfie* feita pelo robo Curiosity em Marte



Fonte: Revista Gaileu⁵⁸

⁵⁴Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2015/03/padre-usa-pau-de-selfie-em-foto-de-casamento-e-surpreende-convidados.html>>. Acesso em: 24 abr.2016.

⁵⁵Op. Cit.

⁵⁶Disponível em: <<https://voucasaremcampomourao.wordpress.com/2015/05/14/padre-faz-selfie-com-noivos-em-campo-mourao-pr/>>. Acesso em: 24 abr.2016.

⁵⁷ Como por exemplo do site inesquecível casamento. Disponível em: <<http://www.inesquecivelcasamento.com.br/dicas-e-inspiracoes/comportamento/selfie-no-casamento/>>. Acesso em: 24 jun.2016.

⁵⁸ Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/ciencia/2016-02-01/robo-curiosity-tira-selfie-em-marte.html>>. Acesso em: 3 fev.2016. Também disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2016/02/nasa-divulga-selfie-que-curiosity-tirou-em-marte.html>>. Acesso em: 3 fev.2016. (Notícia 85 - Anexo I) em: <http://www.jn.pt/Paginalnicial/Mundo/Interior.aspx?content_id=5008293>. Acesso em: 3 fev.2016.

Mais uma vez, apontamos que o fenômeno da *selfie* atinge várias esferas culturais e sociais e tem como uma de suas características a propagação da imagem social. Percebemos novamente a presença de elementos arcaicos fundados no imaginário cultural, que se repetem e sobrevivem na imagem. Ao estudarmos, no capítulo 3, os motivos pelos quais o retrato começa a ser tão importante, a partir do Renascimento, poderemos perceber essas características arcaicas dos retratos, (retrato de pompa, retrato à cena) refletidas nas *selfies* atuais.

1.4. *Selfie* e tragédias

Nas páginas acima discorremos a respeito da indústria da *selfie* (a partir de notícias incluídas na categoria: (1) Publicidade e (5) Segurança e Patrimônio Público), falaremos agora de algumas notícias que estão relacionadas com o segundo item (2) Tragédia.

De 2014 a 2016 foram publicadas inúmeras notícias relacionadas com as tragédias registradas ou provocadas em consequência da compulsão pela *selfie*. Em 28/10/2014 uma mulher morre pisoteada na Índia ao tentar tirar *selfie* com elefante.⁵⁹ No mesmo ano, em 05/11/2014 uma turista polonesa morre tentando tirar uma *selfie* sobre uma ponte no Rio Guadalquivir, em Sevilha, na Espanha, ela cai sete metros e não resiste aos ferimentos.⁶⁰ E o mais absurdo de todos em 15/12/2014, turistas faziam fila para tirar *selfies* em meio ao caos do ataque terrorista em Sidney. Abaixo temos registros do acontecimento:

⁵⁹Disponível em: <<http://noticias.r7.com/internacional/mulher-morre-pisoteada-ao-tentar-tirar-selfie-com-elefante-na-india-28102014>>. Acesso em: 20 abr.2015. (Notícia 52 - Anexo I)

⁶⁰Disponível em: <<http://www.bemparana.com.br/noticia/357150/turista-morre-ao-tirar-selfie-em-ponte-na-espanha>>. Acesso em: 21 abr.2015. (Notícia 52 - Anexo I)

Figura 20: Turistas tirando *selfies* em Sidney após ataque terrorista I



Fonte: Estadão / Instagram⁶¹

Figura 21: turistas tirando *selfies* em Sidney após ataque terrorista II



Fonte: Web Cache/ Notícias Brasil⁶²

Outra notícia que provocou indignação foi o *selfie* tirado por um grupo de garotas, em Nova York, no dia 26/03/2015. Houve uma explosão seguida de incêndio que causou a morte de duas pessoas e deixou vinte e dois feridos. No dia 29, a *selfie* aparece no tabloide "New York Post, com o título de "Idiotas do Village"⁶³

⁶¹Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,liberdade-de-viver-no-espelho,1610001>>. Acesso em: 19 abr.2017. (Notícia 101 - Anexo)

⁶²Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?hl=en-BR&q=cache:9EEjpO_haOwJ:http://br.noticias.com/sucessos/pessoas-fazem-fila-para-postar-selfies-em-meio-cena-terrorismo-em-sydney.html%2Bturistas+tiram+selfie+em+meio+a+tragedia&gbv=2&ct=clnk>. Acesso em: 21 abr.2014. (Notícia 4 - Anexo I).

⁶³Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/03/1610235-cenario-de-explosao-em-ny-vira-atracao-turistica-com-direito-a-selfies.shtml>>. Acesso em: 21 abr.2015.

Figura 22: Garotas tirando *selfies* após explosão que deixou 22 feridos



Fonte: The Kansas City Star⁶⁴

O Jornal noticiava: "Babacas egocêntricos estão tratando o local da explosão no East Village como atração turística". Segundo a notícia da Folha de São Paulo, os moradores do bairro passaram a escrever avisos para reprimir a quantidade de *selfie* tiradas. Eles diziam: "Isso é uma tragédia, não uma atração turística". Alguns tiveram coragem de postar a *selfie* nas redes sociais, como observamos na imagem abaixo:

Figura 23: *Selfie* de Christina Freundlich disponível em sua página



Fonte: New York Post⁶⁵

Após as represálias, Christina Freundlich apagou a foto e se desculpou publicamente.

⁶⁴Disponível em: <<http://www.kansascity.com/entertainment/ent-columns-blogs/stargazing/article16903592.html>>. Acesso em: 20 abr.2015.

⁶⁵Disponível em: <<http://nypost.com/2015/07/08/e-village-explosion-selfie-taker-named-spokesperson-for-dnc/>>. Acesso em: 20 abr.2015.

No site *mundo das tribos*, há uma reportagem que traz as *selfies* mais inconvenientes de todos os tempos⁶⁶: um incêndio florestal, um avião caindo, uma foto com o morador de rua, um motorista parado pela polícia, uma *selfie* no meio de um furacão feroz, outra em Chernobil, *selfie* alegre em campo de concentração etc.

No início de 2016, retomei a pesquisa sobre notícias a respeito de *selfies*. Mais de 15 notícias das 50 selecionadas falavam a respeito de pessoas que novamente morreram tentando tirar *selfies*, a revista *Veja* on-line traz inúmeras reportagens a respeito: (a)⁶⁷ Paquistânês que morre atropelado por trem, tentando tirar uma *selfie* nos trilhos; (b)⁶⁸ Turista japonês morre ao tirar *selfie* no Taj Mahal, na Índia; (c)⁶⁹ Arma dispara e jovem se mata acidentalmente durante *selfie* nos EUA.

Figura 24: Jovem se mata tentando tirar *selfie*



Fonte: *Veja*⁷⁰

⁶⁶Disponível em: <<http://www.mundodastribos.com/as-selfies-mais-inconvenientes-de-todos-os-tempos.html>>. Acesso em: 20 abr.2015.

⁶⁷Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/paquistanes-morre-atropelado-por-trem-ao-tentar-tirar-selfie-nos-trilhos>>. Acesso em: 27 dez.2015. (Notícia 56 - Anexo I).

⁶⁸Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/turista-japones-morre-ao-tirar-selfie-no-taj-mahal-na-india>>. Acesso em: 27 dez.2015. (Notícia 61 - Anexo I).

⁶⁹Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/arma-dispara-e-adolescente-se-mata-acidentalmente-durante-selfie-nos-eua/>. Acesso em: 27 dez.2015. (Notícia 62 - Anexo I).

⁷⁰ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/arma-dispara-e-adolescente-se-mata-acidentalmente-durante-selfie-nos-eua/>. Acesso em: 30 jan.2016.

No globo (G1) temos a notícia⁷¹ de que um casal caiu da sacada de uma pousada no Litoral do Piauí ao tentar tirar uma *selfie*, felizmente não morreram; o Canal Extra da Internet relembra alguns casos de jovens que morreram em busca da *selfie* perfeita⁷², na reportagem fala-se de quedas em penhascos, acidentes de carro, queda de pontes etc.

Além das tragédias, vemos também a barbaridade na notícia do jornal El Mundo, quando publica uma reportagem em 03/02/2016 com o título "Mata a su ex suegro y lo confiesa al hacerse un *selfie* con el cadáver".⁷³

Figura 25: Mata seu sogro e confessa tirar *selfie* com cadáver



Fonte: El Mundo⁷⁴

Seguindo a mesma lógica bizarra, em agosto de 2015, temos a notícia de que a Rússia investiga competição de *selfies* com cadáveres. Segundo a reportagem⁷⁵

A polícia russa começou uma investigação nesta segunda-feira para apurar denúncias de que uma competição na internet está oferecendo de 1.000 a 5.000 rublos (cerca de 54 a 266 reais) àqueles que tirarem as "melhores" *selfies* com cadáveres. Uma das regras estipuladas em uma página de

⁷¹Disponível em: <http://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2016/01/turista-que-caiu-da-sacada-de-pousada-ao-fazer-selfie-tem-alta-da-uti.html?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=g1>. Acesso em: 5 jan.2016. (Notícia 71 - Anexo I).

⁷²Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/mundo/em-busca-da-selfie-perfeita-jovens-morrem-em-acidentes-relembre-casos-14773332.html>>. Acesso em: 5 jan.2016. (Notícia 72 - Anexo I).

⁷³Disponível em: <<http://www.elmundo.es/sociedad/2016/01/31/56adfa7922601df86d8b45e2.html>>. Acesso em: 3 fev.2016. (Notícia 83 - Anexo I).

⁷⁴Disponível em: <http://www.jn.pt/Paginalnicial/Mundo/Interior.aspx?content_id=5008293>. Acesso em: 3 fev.2016.

⁷⁵Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/russia-investiga-competicao-online-de-selfie-com-cadaveres>>. Acesso em: 27 dez.2015. (Notícia 60 - Anexo I).

aproximadamente 500 membros na rede social russa VK, similar ao Facebook, era que as fotos deveriam ser tiradas com a pessoa sorrindo e o cadáver ao fundo. Em uma das imagens, competidores aparecem com o corpo embalsamado do líder soviético Vladimir Lenin, depositado em seu mausoléu em Moscou. O perfil do administrador e idealizador da competição, Alfred Polyakov, de 28 anos, foi banido da rede social por "atividades suspeitas". Segundo o jornal britânico *Daily Mail*, Polyakov defendeu sua página: "Nós criamos o grupo para mudar as atitudes em relação à morte. Não há nada de mal se você tira uma foto com amor do seu parente morto". O caso chamou atenção depois que foi lançado o desafio de tirar uma selfie com uma menina de 13 anos morta em um acidente de carro, na cidade de Syktyvkar, no norte da Rússia.

Figura 26: Competição on-line de *selfie* com cadáveres

veja | Vida Digital

Entre | Crie sua conta

/ VIDA DIGITAL

Rússia investiga competição online de selfie com cadáveres

Membros de uma rede social russa oferecem dinheiro pela 'melhor selfie com um cadáver'

© 17/08/2015 às 16:52 - Atualizado em 17/08/2015 às 17:14

Compartilhe no Facebook | Compartilhe no Twitter | Compartilhe no Google+ | Enviar por

1

Usuários da rede social russa VK.com postam foto junto ao corpo de Lenin,

Fonte:Veja⁷⁶

⁷⁶ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/russia-investiga-competicao-online-de-selfie-com-cadaveres>>. Acesso em: 30 jan.2016.

Figura 27: Menina posta foto ao lado de caixão do avô

Fonte: Veja⁷⁷

Figuras 28 e 29: Menino posta foto ao lado do avô

Fonte: Veja⁷⁸

Nesse caso, observa-se claramente a presença de elementos culturais arcaicos apropriados na atualidade. Tirar fotos com mortos foi, e ainda o é, em algumas cidades, principalmente no interior, uma característica que desperta curiosidade.

Ainda relacionando *selfie* e morte, podemos ver na notícia 51⁷⁹ "Fotógrafos registram bebês mortos para que os pais guardem recordações", prática que nos remete às fotos *post mortem* do século XIX, disponíveis no Anexo II. Mais uma vez, percebemos características arcaicas e estruturantes da cultura sendo repetidas ao longo dos tempos.

⁷⁷ op. cit

⁷⁸ op. cit

⁷⁹ Disponível no anexo I p. 116.

O site "O Globo" noticia⁸⁰ também uma outra prática estranha "Cadáver é posto sentado jogando dominó em sua própria festa de aniversário". Vemos novamente uma referência às fotos *post mortem* do século XIX, que procuram, por meio da imagem, perpetuar a vida dos indivíduos.

Figura 30: Cadáver jogando dominó



Fonte: O Globo ⁸¹

Ainda sobre as relações entre *selfie* e tragédia, ou mesmo, entre a imagem e a morte⁸², selecionamos duas notícias do ano de 2017. A primeira disponível na Revista Veja on-line nos diz que a Índia tem recordes mundiais de morte durante a tentativa de tirar *selfies*, e a segunda, como veremos nas figuras abaixo traz o título: "Ele caiu de parapente em MG e fraturou o crânio. Mas tirou *selfie* e sobreviveu.

Figura 31: *Selfie* Antes e depois do acidente no Pico do Ibituruma



Fonte: UOL Notícias⁸³

⁸⁰ Notícia 53 - Anexo I p. 118.

⁸¹ Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/pagenotfound/post/cadaver-e-posto-sentado-jogando-domino-em-sua-propria-festa-de-aniversario.html>>. Acesso em: 28 jan.2016.

⁸² Essa relação entre imagem e morte será retomada no próximo capítulo.

⁸³ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/03/27/homem-cai-em-queda-livre-em-mg-tira-selfie-e-sobrevive-sem-sequelas.html>>. Acesso em: 15 abr.2017. (Notícia 100 - Anexo I).

O húngaro Thomas Antalfy de 54 anos relata que após cair de parapente ficou 14 horas inconsciente e que quando acordou no meio dos arbustos sua primeira reação foi tirar uma *selfie*, a partir da imagem percebeu que estava muito machucado e saiu andando, de maneira automática, com o parapente nas costas em busca de carona.

1.5. Os tipos de *selfie*

Ao analisarmos as notícias podemos ver que temos diversos tipos de *selfies*: as individuais, as coletivas, as que procuram mostrar a cena na qual estão inseridas, como *selfies* de viagem ou em monumentos históricos; aquelas que têm relação direta com a tragédia e a morte, como por exemplo as *selfies* que geraram acidentes, ou mesmo as *selfies* com cadáveres, além das *selfies* que mostram um distúrbio psicossocial, como por exemplo, as *selfies* ao redor das tragédias, ou do Holocausto, onde o indivíduo tem uma imagem totalmente descontextualizada do ambiente no qual está inserido.

Na maioria das imagens, não em todas, retomamos que a *selfie* segue uma determinada moldura social, como por exemplo, as imagens que buscam propagar a imagem social, seja de forma política ou cultural, dentro desse padrão podemos dizer que temos as *selfies* das celebridades, por exemplo.

Existe também as *selfies* que ultrapassam os limites entre o público e o privado, como podemos ver nas notícias a respeito do *selfie* pós-sexo⁸⁴, ou mesmo, *selfies* do ato em si.⁸⁵ Ambas nos remetem ao conceito de Extimidade desenvolvido por Zygmunt Bauman (1997).

A partir da identificação dos diversos tipos de *selfie*, estabelecemos um método para classificar as notícias e percebemos que cada uma delas traz consigo especificidades que podem ser vistas anteriormente, quando pensamos na máscara (*persona*), retrato e autorretrato. Ou seja, todos os tipos de *selfie* carregam consigo elementos arcaicos da cultura.

Nosso objetivo aqui é pontuar essas relações, para tanto, vamos delimitar o corpus e pontuar nosso referencial teórico. O arcabouço teórico determinante sobre

⁸⁴ Notícia 23 do Anexo I. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/geral/invencoes-ideias/indicacao/selfie-pos-sexo-se-dissemina-pela-redes/>>. Acesso em: 7 jun.2015.

⁸⁵ Notícia 19. Disponível em: <<http://www.ouropretoonline.com/modules/news/article.php?storyid=41516>>. Acesso em: 2 jun.2015

a Teoria da Imagem será explicado no capítulo 2, e as relações entre *selfie*, máscara, retrato e autorretrato estarão presentes no capítulo 3.

1.6. Corpus

Dentre as 100 notícias selecionadas, (algumas delas citadas acima), (1) 31% falam sobre Publicidade e, conseqüentemente, consumo; (2) 23% têm relações com a morte ou tragédias, que aconteceram por causa do fenômeno; (3) 11% discorrem sobre a história do *selfie* e do autorretrato; (4) 10% falam sobre as psicopatologias desenvolvidas pelos novos meios tecnológicos de comunicação, inclusive o fenômeno do *selfie*; (5) 7% são a respeito da proibição do uso de "paus de *selfie*" por questões de segurança e manutenção do patrimônio público; (6) 7% falam sobre o conceito de extimidade, desenvolvido por Zygmund Bauman (2011)⁸⁶, onde os limites entre o público e o privado são muito tênues; (7) 4% falam sobre a utilização dos *selfies* em Campanhas Sociais e (8) 3% falam sobre estética e moldura social.

Nos primeiros anos da pesquisa, percebemos que o "imperativo da felicidade" era uma vertente na maioria das *selfies*, o riso e o bem-estar estavam presentes nas fotografias, como se fossem uma obrigação. Hoje em dia, ao entrarmos em contato, principalmente, com as novas gerações, percebemos que a *selfie* também é um modo de expressão. Existe a *selfie* triste, a *selfie* de quem está doente etc.⁸⁷ O que importa é aparecer, ser visto, estar presente, mesmo que seja por meio da imagem que traz consigo a ausência dessa presença.

Outra questão muito difundida pela mídia e pelos estudiosos de diversas áreas, que despertou o interesse inicial desse estudo, foram as psicopatologias desenvolvidas a partir do uso abusivo dos novos meios de comunicação, como por exemplo, o Narcisismo. Porém, no decorrer da pesquisa, esses fatores foram se tornando menos relevantes, pela necessidade de estabelecer um recorte, garantindo assim, a "originalidade"⁸⁸ da tese, desenvolvendo um novo olhar para o fenômeno,

⁸⁶Disponível em: <www.institutoveritas.net/livros-digitalizados.php?baixar=117>. Acesso em: 18 abr.2017.

⁸⁷ Como podemos ver nas notícias 25, 31,99 e 100. (Anexo I em pdf - CD-Room).

⁸⁸ Colocamos entre aspas, pois o conceito de originalidade é algo a ser questionado, toda criação, assim como a ciência, é construída pela coleta, cópia (mimese), assim como, pela mistura dos dados e experiências, gerando novos valores e olhares, que podem subverter o significado em questão, a partir do contexto no qual estão inseridos; independente desses fatores e de seus resultados, as novas proposições carregam consigo as descobertas anteriores que se retroalimentam numa constante interação. Como já dizia Gilberto Gil, na música: A Ciência em si: "[...] Se a crença quer, se

buscando suas raízes arcaicas, assim como as relações antropológicas entre o homem e a imagem.

Independente do recorte, percebemos que o valor de exposição discutido por Walter Benjamin (1955) no texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” é intrínseco ao fenômeno, assim como um determinado padrão estético que confere o que podemos chamar de moldura social, que traz consigo características relacionadas à imagem e às formas de sua representação, como veremos no terceiro capítulo, aos falarmos sobre as relações entre máscaras, retratos e autorretratos.

Para justificar o recorte da tese, vamos retornar ao autor que despertou o interesse por esse tema de pesquisa, o professor carioca, Muniz Sodré, com o conceito de Tecnonarcismo. Este interesse nasceu ao compararmos os livros “A Máquina de Narciso: Televisão, indivíduo e poder no Brasil” (1984); “Antropológica do Espelho: Uma teoria da comunicação linear e em rede” (2002) e o artigo “Liberdade de viver no espelho” (2014). Podemos verificar a “liquidez” do assunto e a dificuldade de estabelecer uma teoria quando observamos um fenômeno que ocorre e se modifica em alta velocidade, como a propagação da imagem autorreferencial⁸⁹. Ressaltamos a citação abaixo:

Por outro lado, os conceitos de espetacularização e narcisismo já se revelam insuficientes para dar conta dessa nova “forma de ser” compatível com a financeirização e com a tecnologia eletrônica. Mais vale atentar para a espetacularização ou o gozo do estar-conectado, como uma nova forma de estar-no-mundo em que o sujeito parece existir apenas quando reproduzido no espelho, à espera de uma conexão. (SODRÉ, 2014)⁹⁰

materializar tanto quanto a experiência quer se abstrair[...] **A Ciência não avança, a ciência alcança a ciência em si**” (QUANTA, 1998). Para informações menos poéticas e mais teóricas a respeito do conceito de originalidade, podemos apontar o conceito de mimese desenvolvido por Christoph Wulf e Günter Gebauer, no livro: “A Mimese na Cultura” (2003), os autores afirmam que: mimese não é mera reprodução e semelhança, (nos aprofundaremos nesse conceito no terceiro capítulo). Sugerimos também a leitura do artigo: “A criatividade no mundo da cópia” (2016) de Priscila Borges. O artigo, explica a entrevista disponível na revista Select: “Copiar é preciso”(2011) de Gisele Beiguelman, tendo como base o questionamento, aprofundamento e contextualização na atualidade do memorável texto: A obra de arte na era da Reprodutibilidade Técnica, de Walter Benjamin (1955). O texto de Priscila Borges está disponível em:

<<http://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/15820>>. Acesso em: 18 abr.2017.

⁸⁹ “Também a autorreferência dos signos, que se esvaziam de qualquer outra referência, é o contrário da representação e torna-se irreferência divina das imagens. Quando as imagens simulam apenas o significado, só conseguem significar-se a si mesmas, se, outrora, eram mediadas pela realidade, põem-se hoje a si próprias no lugar da antiga experiência da realidade”. (BELTING, 2011, p.19)

⁹⁰ Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,liberdade-de-viver-no-espelho,1610001>>. Acesso em: 17 abr.2017.

O autor deixa claro a necessidade de um olhar mais amplo a respeito dos comportamentos gerados a partir das novas tecnologias da informação e, também, da importância de observarmos as mudanças decorrentes dessa nova realidade social. Porém, Sodré já previa em seus livros anteriores ponderações a respeito das novas utilizações dos meios e imagens na comunicação massiva, como o espelhamento, que se refere ao Tecnonarcisismo.

O conceito de Tecnonarcisismo desenvolvido por Sodré (1984) relaciona-se com a televisão, porém veremos que o mesmo efeito acontece na internet e nos novos meios móveis de comunicação e suas vertentes, como as redes sociais. Segundo o autor:

Todo narcisismo é fascinante. O tecnonarcisismo é um poder, nova forma de controle social, que funciona por efeito de fascinação, de convencimento, de persuasão. Gerir o espaço social através de efeitos de fascinação significa que a televisão simula uma sociedade fundada não mais numa ética do trabalho material, mas na produção psíquica. O que no vídeo se produz (sob a forma de simulacro) é o desejo. (SODRÉ, 1984, p.61)

A diferença básica entre o Narcisismo e o Tecnonarcisismo consiste em perceber que o Tecnonarcisismo não é regido por instâncias individuais, como vemos no Narcisismo, mas sim "pela lei capitalista do valor", podendo ser chamado de "narcisismo social". (SODRÉ, 1984, p.60). A *selfie* é considerada um fenômeno porque a partir desse "modelo" de autorrepresentação circunda um imenso sistema monetário que faz surgir novos produtos na sociedade, como vimos nesse capítulo.

Ao refletirmos sobre esses conceitos duas questões (que se retroalimentam) adquirem relevância: (A) a relação econômica regida por um fenômeno cultural e social, como por exemplo, a *selfie*. e (B) A fascinação exercida pela imagem (ou pelos produtores de imagens - aparatos tecnológicos) que nos faz repensar as relações entre imagem, morte e magia.

Escolhemos desenvolver nessa tese a segunda opção. Sugerimos aos que gostariam de se aprofundar na primeira relação estabelecida a leitura do texto: "A significação na Publicidade de Jean Baudrillard"⁹¹; e o artigo: "O *selfie* como ferramenta publicitária", escrito por Leonardo de Souza Torres e Carlos André

⁹¹ Disponível no capítulo 9 do livro: COSTA LIMA, LUIZ. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Gonçalves, para a Intercom.⁹²

Outros trabalhos de suma importância para compreender a relação entre publicidade e Narcisismo são os estudos de Maria de Fátima Vieira Severiano, o livro: “Narcisismo e Publicidade: uma análise Psicossocial do consumo na Contemporaneidade” (2001), e o artigo: “Sociedade de Consumo e Psicopatologias Contemporâneas”⁹³. Sobre Narcisismo e suas consequências na sociedade de consumo, sugerimos a leitura do livro: “O Show do Eu: a intimidade como espetáculo” (2008), de Paula Sábilia.

Após termos delimitado o corpus trabalhado na pesquisa, podemos justificar nossa escolha. Sodré (2002, p. 59) já nos alertava sobre a fascinação pelas imagens e suas consequências, lembrando as palavras do filósofo Jean Baudrillard “É precisamente isto o que Baudrillard tem enfatizado há décadas: a ideologia do consumo seduz primeiramente a consciência, não com objetos ou bens materiais, mas com imagem”.

Optamos, então, em aprofundar os conceitos sobre a imagem, a fim de desenvolver um estudo que falasse sobre as raízes do fenômeno e não apenas sobre suas consequências. Para tanto, é necessário entendermos o que definimos por imagens e qual o viés escolhido para tratar de um assunto tão complexo. Por esse motivo, iremos dedicar o próximo capítulo exclusivamente à fundamentação teórica a respeito da Antropologia da Imagem.

⁹² Disponível em: <<http://docplayer.com.br/38889428-O-selfie-como-ferramenta-publicitaria-1-leonardo-de-souza-torres-soares-carlos-andre-goncalves-unip-universidade-paulista-sao-paulo.html>>. Acesso em: 18 abr.2017.

⁹³ Disponível em:

<http://www.fundamentalpsychopathology.org/uploads/files/ii_congresso_internacional/temas_livres/ii_con_sociedade_de_consumo_e_psicopatologias_contemporaneas_tl.pdf>. Acesso em: 18 abr.2017.

CAPITULO 2 - A CENTRALIDADE DA IMAGEM

Nesse capítulo, iremos apresentar os conceitos adotados para entender a imagem. Nosso referencial teórico encontra suporte nas relações entre as teorias desenvolvidas pelos estudiosos, Edgar Morin e Hans Belting, entre outros, e tem, como fundamento principal, o viés ontológico sobre as imagens.

Edgar Morin (1979) nos mostra que a imaginação (imagem em ação) foi fator decisivo para a sobrevivência e desenvolvimento do homem, ao contrário do que muitos acreditam, o *homo demens* é o produtor de fantasmas e mitos e gerador da imaginação, sendo o principal responsável pelo desenvolvimento humano. Infelizmente, somos assombrados por uma definição simplista da imagem, que, segundo Belting (2011) é delimitada apenas como signo.⁹⁴ Começamos nossos questionamentos com a citação do autor:

A incompreensão de ontem devia-se a que as imagens eram em geral reduzidas a cópias da realidade, ao passo que as imagens da fantasia ou da memória, que não possuem equivalente algum no mundo das coisas, se esquivavam à competência da teoria, enquanto materializadas em artefactos. Se as imagens se reduzem à mimese de algo que se conhece também sem imagem, deixam então de cooperar na experiência do mundo, que fazemos com a ajuda da nossa representação. A nossa parte, a <<representação interna>>, e a parte delas, a << representação externa>>, encontram-se numa troca recíproca, que não pode confinar-se à percepção das coisas. (BELTING, 2011, p.143)

No parágrafo acima podemos ver claramente a crítica exposta pelo autor referente às análises feitas sobre imagens exógenas, encarnadas em um suporte, ou inseridas dentro de uma cronologia da história da arte que procura uma única significação, um "ismo" ou um movimento teórico e técnico para se enquadrar, anulando assim, todas as relações com o receptor que é subentendido como um simples admirador passivo ou reproduzidor de imaginários outrora construídos, sem capacidade de ação ou mesmo de imaginação.⁹⁵

O pensamento de Morin e Belting constrói inúmeras conexões, que são complementares ao desenvolvermos um conhecimento antropológico sobre as imagens. Objetivamos, nesse capítulo, explicar a complexidade existente no

⁹⁴ Para aprofundar no pensamento de Hans Belting sobre a diferença entre imagens e signos, sugerimos a leitura do tEopico: Imagens ou signos? A semiótica moderna, disponível no livro: A verdadeira imagem (2011, p. 141-146).

conceito de imagem, assim como as relações que se desenvolvem em uma teia de significações que permeiam o corpo, o meio, as linguagens e seus suportes, norteando assim, a cultura e a sociedade.

2.1. Imagem

Vivemos cercados por imagens. Quando falamos sobre esse conceito tão amplo, devemos considerar o fato de que muito antes da evolução e democratização dos meios de comunicação, das revoluções tecnológicas e industriais, ou mesmo das primeiras representações imagéticas registradas, a imagem está presente e é o centro da humanidade.

Normalmente, encaramos a imagem apenas como um produto dado pelo meio (BELTING, 2014, p.10), porém a imagem é mais do que um vídeo, fotografia ou pintura, ela está para além do suporte e é gerada, também, como um produto nosso: sonhos, percepções e imaginação geram imagens a todo o momento e as confrontam com as imagens do mundo visível.

A criação de imagens⁹⁶ pode ser considerada o cerne da condição humana, ou seja, a partir do momento que o homem se torna um ser de linguagem, se diferencia dos animais e começa a imaginar e, a partir desse processo, consegue criar imagens para dar sentido à vida ou mesmo à morte. A imaginação e a capacidade de criar "imagens em ação" dão significado à existência e são um ponto crucial na formação de todo o corpo social e cultural. Parafraseando Mircea Eliade (1999, p.13) "A mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais "realista" vive de imagens". Definir Imagem não é uma tarefa simples. Não buscamos nesta pesquisa limitar um conceito tão plural e concretizá-lo de forma objetiva e unilateral, ao contrário, preferimos gerar dúvidas a respeito de algo tão complexo, que permeia toda a nossa vida desde o início até, e principalmente, no fim. Como disse o historiador da Arte e pensador das imagens, Hans Belting:

⁹⁶ A maioria dos estudos sobre as imagens e, principalmente, sobre a história da arte, tem uma visão mais objetiva e, no geral, aprofunda-se na análise estruturalista das imagens exógenas, aquelas que estão encarnadas em um suporte. Analisa-se a materialidade da imagem, o alfabetismo visual e suas características são partes importantes para entender as imagens e suas relações contextuais, porém é importante ressaltar que, aqui, escolhemos trabalhar com os conceitos propostos por Hans Belting. Quando falamos em imagens, não estamos discorrendo apenas sobre as imagens encarnadas em um suporte (exógenas), falamos também e principalmente das imagens endógenas (interiores) que muitas vezes ainda não estão fixadas a um suporte, são ideias, conceitos, ou nem chegam a essa complexidade, como por exemplo, a imagem da morte no pensamento primitivo que não podia ser considerada, ainda, um conceito ou uma ideia, ela era, sobretudo, uma imagem. No decorrer da tese, nos aprofundaremos mais nas teorias sobre a Antropologia da Imagem.

[...] o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico. Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens. Esta referência viva à imagem prolonga-se e persiste, por assim dizer, na produção imaginal física, que organizamos no espaço social; semelhante produção relaciona-se com as imagens mentais, à maneira da pergunta e da resposta, para utilizarmos duma fórmula habitual". (BELTING, 2014, p. 22)

Ao falarmos sobre o nascimento das imagens, a maioria de nós se recorda das imagens registradas nas cavernas, imagens encarnadas em um suporte. Porém, é interessante perguntar: É nesse momento que nascem as imagens? Como dissemos anteriormente, as imagens são anteriores a esses registros. Elas nascem do sonho, dos devaneios, da imaginação (BAITELLO JR, 2012). São elas as imagens endógenas (interiores), provenientes do interior e intrínsecas à condição humana, exatamente por isso, devem ser consideradas um conceito antropológico.

Sobre as imagens exógenas, Baitello Jr (2012, p.110) ainda ressalta a dificuldade de identificar quando começaram a ser produzidas pelo homem, "ornamentos de pedra, incisões sobre ossos, desenhos de animais na caverna das paredes [...] A verdade é que o sepultamento dos mortos com flores e pigmentos de tinta demonstram que as imagens exógenas nos acompanham há muitos milênios".⁹⁷

Uma definição simplista sobre a diferença entre imagens endógenas e exógenas seria a de que as imagens endógenas são internas e as imagens exógenas estão externadas, ou seja, encarnadas em um suporte, porém é necessário reforçar que as imagens endógenas vivem em constante interação e retroação. Segundo Belting, as imagens endógenas:

O nosso cérebro é, sem dúvida, a sede da representação interna. Todavia, as imagens endógenas reagem às imagens exógenas, que tendem a dominar esse incessante vaivém. As imagens não existem apenas na parede (ou no ecrã da TV), nem existem somente nas nossas cabeças. Não podem desprender-se de um processo contínuo de interações que deixou os vestígios na história dos artefactos. [...] realçou Bernard Stiegler <<Nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais [...]>> (BELTING, 2014, p.13).

Infelizmente, existe uma dicotomia quando estudamos a imagem dentro do discurso contemporâneo, onde prevalece apenas o conceito de imagem ou de técnica imaginal, as imagens parecem desprovidas de meio e de corpo, e as relações estabelecidas entre a imagem não chegam à complexidade existente entre

⁹⁷ Para maior entendimento, sugere-se a leitura do livro: O pensamento sentado, de Norval Baitello Jr (2012) item 59 (p.110) - Por uma história das imagens (e sua arqueologia) item 60 (p.111) - Imagens endógenas e exógenas.

o tríplice, proposto por Hans Belting (2014, p.32): Imagem - aparelho de imagens - corpo vivo.⁹⁸ Por isso, o autor ressalta a importância de aprofundar as ideias sobre as relações entre imagens interiores e exteriores. "As primeiras podem descrever-se como imagens endógenas, ou próprias do corpo, enquanto as segundas necessitam sempre, primeiro, de um corpo imaginal técnico para chegar ao nosso olhar" (BELTING, 2014, p.32)⁹⁹. Segundo o autor quando instauramos um olhar antropológico sobre as imagens, "o homem é << o lugar das imagens>> e estas preenchem seu corpo, ou seja, ele está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las". (BELTING, 2014, p.22).¹⁰⁰

Enxergando a face das imagens endógenas, por outro lado, podemos resgatar o livro "O Cinema ou o Homem Imaginário" (1977), de Edgar Morin. O autor discorre sobre a importância das imagens endógenas ao dizer que, todas as descobertas humanas vieram de *hobbies*, "A técnica e o sonho estão ligados desde seu nascimento" (1977, p. 26). O autor fala que a ciência pode ser considerada a filha do sonho, e a partir dele tira toda a sua força inventiva. "As grandes invenções vieram do mundo dos passatempos, dos hobbies. Elas jorram não da grande empresa evoluída, mas do laboratório de um iluminado solitário ou da oficina de um improvisador [...]" (1977, p.26).

No livro "O Enigma do homem", Morin (1979) inicia o capítulo "Sapiens-Demens" com os dizeres:

A Era do grande cérebro começa com o homem de Neandertal, já *sapiens*, que dá lugar em seguida, ao homem atual, único e último representante da família dos homínidas e do gênero homem na terra. Quando o *sapiens* surge, o homem já é *socius, fabers, loquens*. A novidade que o *sapiens* traz ao mundo não está, portanto, conforme se havia pensado, na sociedade, na técnica, na lógica, na cultura. Encontra-se, por outro lado, naquilo que até o presente fora considerado epifenomenal, ou ridicularmente considerado indício de espiritualidade: na sepultura e na pintura". (MORIN, 1979, p.101)

Refletindo a respeito das teorias propostas, podemos dizer que aquilo que caracteriza os seres humanos (*homo*) não é apenas o fato de sermos *faber*, ou seja, de desenvolvermos a técnica, pois a mesma, apesar de sua suma importância, não abarca a complexidade das significações dentro do espírito humano. A fabricação de técnicas, ferramentas e planejamento, característica peculiar do *homo sapiens*, não

⁹⁸ Para mais informações a respeito, sugere-se a leitura do Capítulo 2: Meio, imagem e Corpo, p. 21 a 42 do livro: "Antropologia da Imagem (2001), editado novamente em 2014 na versão brasileira.

⁹⁹ Para aprofundar os conceitos, sugere-se a leitura do tópico 2.4 - Produção Mental e física de imagens no livro: A antropologia das imagens - Hans Belting, (2014, p.32-41).

¹⁰⁰ Para mais exemplos sobre esse processo sugerimos a leitura do livro: "A Era da iconofagia de Norval Baitello Jr. (2014).

é o cerne criador da humanidade e sim, a presença do *demens*, produtor de fantasmas, mitos, ideologias e magias (MORIN, 2005, p.12) e toda essa “essência irrevogável do homem – que se chama imaginação – está imersa em simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas” (ELIADE, 1991, p.15), como podemos ver na forma pela qual o homem significa e ressignifica a morte; em primeiro lugar nas sepulturas; depois nos crânios, máscaras e pinturas.

Da mesma maneira que as imagens e, especificamente, a *imagem em ação*, consegue transformar o mundo e o homem, a falta da imaginação também o transmuta e o limita. Carl G. Jung, citado por Eliade (1991), já mostrava a relação entre o desequilíbrio da psique (coletivo ou individual) e sua ligação com a esterilização crescente da imaginação no mundo moderno. “Ter imaginação é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens” (ELIADE, 1991, p.16). E essa é uma das maiores capacidades do homem: reinventar o mundo, ressignificar a si mesmo e ao outro, por meio da resiliência¹⁰¹, ou seja, da capacidade de criar novas imagens que irão agir sobre a psique.¹⁰²

‘Etimologicamente’, ‘imaginação’ está ligada a *imago*, ‘apresentação’, ‘imitação’ a ‘imitor’, ‘imitar’, ‘reproduzir’. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como a verdade espiritual. A imaginação imita modelos exemplares - as imagens -, reproduzindo-os, ritualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem “falta imaginação”: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma”. (ELIADE, 1991, p.16)

De acordo com Eliade (1991), a imagem é um conjunto de significações, portanto, uma definição estrutural e formalista da imagem, encarnada em um suporte, é apenas uma das partes sobre o estudo imagético. Não objetiva-se nesta pesquisa utilizar uma proposta radical que elimine a importância do estudo formalista da imagem, dos elementos da comunicação visual e suas demais características

¹⁰¹ "O etólogo e psiquiatra francês Boris Cyrulnik designa por resiliência a capacidade psicoafetiva e cognitiva que uma pessoa tem de se reorganizar após um trauma" (MARCONDES, 2009, p.309). Segundo Malena Contrera, no livro: “Dicionário da Comunicação, organizado por Ciro Marcondes Filho (2009, p.309), na Comunicação, a resiliência pode ser comparada à capacidade de as pessoas passarem por autores no processo comunicativo e não, meramente, espectadores passivos, ou seja, "o resiliente interfere na realidade simbolicamente, ao contrário do mero adaptado, que reproduz essa realidade, recalçando seus sentimentos acerca dela".

¹⁰² "Modificando a imagem que (os outros) têm de mim, modifico o sentimento que tenho de mim" (CONTRERA apud Cyrulnik, 2009, p.309). Nesse sentido, ao processo de criação da autoimagem ele liga indissociavelmente o processo de imagem social, o que mais uma vez coloca a questão da resiliência em relação a processos comunicativos, especialmente aos aspectos de visibilização e mediatização da imagem" (CONTRERA, 2009, p.309).

estruturais ou signícas, porém, pretende-se ampliar e entender a complexidade da imagem, assim como sua ambiguidade, inserindo a importância de que a produção de imagens é um acto simbólico, assim como sua percepção. (BELTING, 2014, p.32)

A etimologia da palavra imagem vem do latim *imago*, do grego *eikon* e do antigo alto alemão *bilidi*. *Imago* refere-se ao retrato de um morto, "*eikon*, significa, como *imago*, a efígie impressa de um selo a imagem refletida, e ainda a sombra de uma pessoa" (KAMPER, 2002, p.4). *Bilidi* ou *bild* atualmente, significa sinal, essência, forma ou mesmo imagem, cópia, reprodução.¹⁰³

No memorável livro *Iconofagia*, que será retomado no nosso último capítulo, Norval Baitello Jr nos diz: "a palavra imagem vem da raiz - indo europeu - *mag*, aquilo que se constrói a partir do morto, refere-se também à magia" (BAITELLO JR, 2014). A magia tem, assim como a imagem, a capacidade de trazer aquilo que está ausente. Portanto, a imagem possui, necessariamente, na sua raiz o problema da morte, pode-se dizer que ela nasce simbolicamente da incapacidade do homem em lidar com a perda, criando sentido para as coisas que não se pode explicar.

2.2. As relações estabelecidas com as imagens

A classificação das relações estabelecidas com as imagens tem como referência as teorias de Dietmar Kamper, Hans Belting e Norval Baitello. Segundo os autores, a imagem não deve ser vista de forma reducionista, apenas vinculando-a com o aparato tecnológico ou suporte que as produziram¹⁰⁴, mas entendendo-a como *medium*¹⁰⁵, aliando seu papel socializador às questões ideológicas trazidas pelos aparatos e pelos suportes. Ou seja, analisam-se aqui as relações estabelecidas pelas imagens e suas mediações, assim como a influência de seus suportes na construção de sentido.¹⁰⁶

¹⁰³ DIETMAR, Kamper. **A imagem**. 2002 p. 2. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/en/biblioteca/finish/3-kamper-dietmar/15-imagem/0.html>. Acesso em: 20 nov. 2016.

¹⁰⁴ É importante ressaltar a influência e ideologia estabelecida por cada suporte (mídia) e suas influências dentro da obra, assim como o papel da moldura dentro de imagens estéticas ou mediáticas, porém esse é apenas um dos passos para a análise da imagem.

¹⁰⁵ O *medium* tem uma ligação direta com a memória, é por meio dessa mediação da imagem que despertamos outras imagens e tecemos a rede de significados dentro de uma imagem.

¹⁰⁶ Ambos os autores citados acima referem-se às teorias desenvolvidas por Aby Warburg, que ressalta também a importância de analisar a imagem dentro de um tempo complexo, (heterocronias - Tempos distintos que se sobrepõe no objeto, na imagem) ou seja, existe o tempo de leitura da

As relações que estabelecemos com as imagens são trabalhadas por Belting de três formas¹⁰⁷: (a) A imagem religiosa (imagem de culto)¹⁰⁸ ou duplo¹⁰⁹; (b) a imagem artística estética - representação e¹¹⁰; (c) as imagens mediáticas¹¹¹. Como afirmamos anteriormente, Belting (2005, p.65) diz que foi na cultura grega que se construiu o modelo de imagem que separa o meio físico, em que a imagem se estabelece à imagem mental. E é nesse contexto que acontece a ruptura entre a imagem religiosa e a imagem estética.

El concepto de <<imagem>> en su corriente se refiere a todo y a nada, algo a lo que ya estamos acostumbrados también con el concepto de <<arte>>. Por ello adelantamos que en la presente historia se entiende por imagen el retrato personal, la imago, que normalmente representaba a una persona y era tratada, por esa misma razón, como una persona, convirtiéndose así en un objeto privilegiado de la práctica religiosa. En este contexto religioso, se veneraba la imagen como objeto de culto, diferenciándose de la narración en imágenes o historia, cuyo objetivo era poner ante los ojos del observador el curso de la historia sagrada. (BELTING, 2009, p.5)

A imagem de culto traz consigo características que remetem à definição de imagem antes da ruptura da teorização grega. Não há diferença entre a representação e o objeto. A imagem abarca toda a força e o imaginário complexo no qual ela se realiza, ou seja, ela não representa uma pessoa ou um deus, ela o é. Faz

imagem, o tempo pretérito das referências e elementos a que essa obra alude e, o tempo da apreciação. Portanto, a “desterritorialização da imagem e do tempo não é necessariamente o tempo da história”. Para Warburg a imagem constitui um fenômeno antropológico total que tem a capacidade de cristalizar e condensar determinada cultura de uma época, ou seja, a análise formal da imagem não é suficiente para compreendê-la totalmente. O autor também fala da sobrevivência das imagens (termo utilizado por Didi-Huberman e Eduardo Penüella). O termo original seria a vida póstuma de formas antigas (WARBURG, 2013, p.XXIV), ou mesmo, *Nachleben*. “[...] como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores”. Para mais informações sobre as teorias de Aby Warburg no artigo: Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. Autora: Claudia Valladão de Matos (IA - Unicamp). Trabalho apresentado para a ANPAP - Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores de Artes Plásticas. Florianópolis, setembro de 2007.

Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(1\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(1).pdf). Acesso em: 22 nov.2013.

¹⁰⁷ Baitello Jr inclui uma nova categoria quando fala sobre a imagem mítica (arcaica), imagem de culto, imagem estética e imagem técnica. Aqui utilizaremos a imagem mítica como sinônimo do duplo de Edgar Morin, sendo assim, uma imagem de culto, mas de forma diferente da utilizada após a apropriação cristã das imagens pagãs. Escolhemos não nos aprofundar nessa diferença, entre a imagem mítica e imagem religiosa ou de culto, por não ser o foco principal da tese.

¹⁰⁸ Sugestão de leitura para aprofundamento: Hans Belting. Imagen Y Culto. Una historia de La Imagen Anterior a La Era Del Arte. Akal, 2009.

¹⁰⁹ Conceito muito bem trabalhado por Edgar Morin no livro: A imagem e a morte (1988)

¹¹⁰ Ou imagem tradicional.

¹¹¹ Chamadas também de imagens digitais por Belting; técnicas (Vilém Flusser) ou simulacros (Jean Baudrillard)

referência ao duplo: "O duplo é o âmago de toda a representação arcaica que diz respeito aos mortos". (MORIN, 1997, p.127)¹¹²

A imagem estética traz uma concepção acerca da interferência do homem em sua criação. Ela tem ligação direta com o referente, mas há uma idealização embutida na sua construção, possuindo uma determinada ética e ideologia. Parte do conceito grego de *aisthesis* que vincula a percepção da imagem com o corpo, ou seja, com a percepção e os sentidos. O sentido tradicional da imagem (outro nome para a imagem estética) "está sempre sujeito a uma dinâmica histórica, que continuamente o modificou" (BELTING, 2007, p.54). Esta imagem está "à mercê" dos formalismos estruturais, muitas vezes ligados à composição e estilos desenvolvidos no decorrer da história da arte.

As imagens mediáticas evocam a perda do referente, numa reprodução em alta escala, onde a projeção e a visibilidade substituem a experiência estética, criando uma hiper-realidade¹¹³, como diria Jean Baudrillard (1981). Nas relações estabelecidas pelas imagens mediáticas pode-se perder a experiência concreta e sua vivência.¹¹⁴

As imagens digitais (técnicas), segundo Belting (2007), possuem um meio incorpóreo, que acontece por meio da "caixa preta"¹¹⁵, segundo Vilém Flusser, ou seja, as imagens digitais são nulos dimensionais e armazenadas em determinada base de dados, o computador, ou mesmo o celular, o principal vínculo existente é entre o aparelho de produção (computador) e o aparelho de percepção (monitor).

Analisando as relações que estabelecemos com as imagens, segundo a lógica acima, vê-se claramente uma ligação entre a significação e o ambiente onde são geradas as imagens. Walter Benjamin (1955), em seu famoso ensaio: "A Obra

¹¹² "Mas esse duplo não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, duplica-o, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência cotidiana e quanocurna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco, no seu hálito, no seu pênis e até nos seus gases intestinais". (MORIN, 1997, p.126)

¹¹³ A hiper-realidade é uma realidade construída pela técnica e estabelece imagens de consumo que provavelmente nunca serão alcançadas, pois não são humanas. São feitas a partir da tecnologia. A indústria dos cosméticos, por exemplo, se retroalimenta dessas imagens geradas pelos softwares dentro do computador. As imagens que vemos em revistas são manipuladas pelo photoshop e constituem uma hiper-realidade - melhor do que a realidade - que dificilmente será alcançada.

¹¹⁴ Os reflexos dessa perda do corpo, vivência e experiência são discutidos em diversos textos de Dietmar Kamper, como O Corpo. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/corpokamper.pdf>. Acesso 23/11/2013.

¹¹⁵ O conceito de caixa preta, proposto por Vilém Flusser, sugere que não temos consciência de como as imagens técnicas são formadas, pois muitas vezes não entendemos como a máquina que registra determinada imagem opera.

de arte na era da reprodutibilidade técnica”¹¹⁶, profetizou essa modificação acerca do significado das artes dentro da evolução tecnológica. Baitello (2007, p. 4-5)¹¹⁷ retoma essa questão:

Surpreende até hoje, no clássico ensaio: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, que Benjamin não se tenha restringido a uma leitura meramente técnico-formal da mudança cultural provocada pelo avanço tecnológico, mas que inovadoramente tenha vislumbrado a ambiência criada pela mudança na produção dos suportes das imagens. Pois a passagem de uma ambiência de culto para uma ambiência de exposição reflete exatamente a alteração de função e motivação para o uso das imagens". (BAITELLO, 2007, p. 5)

Ao compreender a imagem dentro da sua complexidade, vemos a importância de entender claramente os conceitos discutidos até aqui, e de pontuar mais uma vez que o estudo da imagem, utilizado dentro do que Belting propõe como Antropologia da Imagem, deve considerar as relações estabelecidas com as imagens, assim como a mudança dessas relações a partir dos novos aparatos imaginários da atualidade que geram novas percepções a respeito da imagem, do corpo e da sociedade.

Enxergamos o *selfie* como reflexo de um fenômeno que aponta essas mudanças e exacerba o valor de exposição, já pontuado por Benjamin há mais de meio século, recorrendo a Belting que chama de crise da representação, e Baitello de crise da visibilidade. Assuntos aos quais retornaremos no quarto capítulo.

2.3. Imagem e Morte

Na citação inicial desse capítulo, dizemos que: o cerne da condição humana não reside apenas na capacidade de modificar a natureza, produzindo utensílios (*homo faber*), nem na capacidade de planejar e pensar (*homo sapiens*), pois essas duas características são frutos do *homo demens*, ou seja, da capacidade do homem de criar e imaginar, construindo assim uma segunda realidade que pode ser denominada como cultura. A criação dessa outra forma de entender o mundo está intimamente ligada à consciência da morte, pois uma das primeiras imagens construídas pelo homem foi a *imagem da morte*.

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso 23 nov.2013.

¹¹⁷ Em artigo apresentado a Compós - Para que servem as imagens midiáticas (parte IV - Era de culto, era de exposição).

As ciências do homem negligenciaram sempre a morte. Concentram-se em reconhecer o homem pelo utensílio (Homo faber), pelo cérebro (Homo sapiens) e pela linguagem (Homo loquax). Contudo, a espécie humana é a única para a qual a morte está presente durante a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos". (MORIN, 1997, p.13)

A consciência do tempo também é dada a partir da morte, primeiramente quando o homem percebe a morte, não apenas como fenômeno imediato e objetivo, mas quando o homem imagina, a partir desse fato, um prolongamento subjetivo "a morte também é concebida como transformação de um estado para outro estado". (MORIN, 1979, p.102)¹¹⁸

Essa consciência evolui ainda mais quando os homens deixam de ser nômades e acompanham o trajeto do sol no céu e na terra, criando novamente a noção de tempo e espaço de maneira mais objetiva. A partir dessas observações e dos ciclos da natureza a cultura é codificada. Morin (1997) retoma essa relação ao examinar a sociologia da morte e suas relações com a cultura.

[...] ao examinar a sociologia da morte, vou proporcionar um novo ângulo de visão que [...]. Esforça-me-ei por mostrar que a sociedade funciona não apenas apesar da morte e contra a morte [...], mas também que só existe enquanto organização, pela morte, com a morte e na morte. A existência da cultura, isto é, dum patrimônio colectivo de saberes (saber, fazer, normas, regras organizacionais, etc.), só tem sentido porque as gerações morrem e é constantemente preciso transmiti-las às novas gerações. Só tem sentido como reprodução, e este termo assume o seu sentido pleno em função da morte. (MORIN, 1997, p.11)

Existe, portanto, uma dupla relação entre a morte (primeira natureza) e sua construção simbólica – pós-morte –, que é a segunda natureza, ou mesmo aquilo que chamamos de cultura. Conclui-se, então, que a criação da cultura vem por meio do conhecimento da morte e da consciência do tempo e do espaço, e implica em toda uma criação do arcabouço simbólico do aqui (terra, homem, profano) e do lá (céu, deuses, sagrado) que pode ser considerado também o duplo.

Retomando à etimologia da palavra Imagem vê-se novamente sua relação com a morte. Imagem vem de Imago, que seria o retrato da pessoa morta ou mesmo, a máscara mortuária. Ao estudarmos a história do retrato¹¹⁹ retomaremos essas questões a partir da cronologia: crânios-máscaras-retrato.

¹¹⁸ "De todos os modos, seja pela presença dos mortos ou pela presença da ideia da morte fora de seu acontecimento imediato, já se pode detectar no homem Neandertal um pensamento que não é totalmente investido no ato presente, o que significa que se pode detectar a presença do tempo no seio da consciência". (MORIN, 1979, p.102)

¹¹⁹ Imagem como presença da ausência - Capítulo 2

Seguindo uma linha semelhante de pensamento com o sociólogo francês, Edgar Morin (1979, 1977), Hans Belting (2005) afirma que a primeira imagem existente foi a imagem da morte, refletida e comprovada pela maneira como se enterravam os corpos nos tempos arcaicos.¹²⁰ Os corpos eram enterrados em posição fetal, virados para o leste, e há vestígios de pólen em suas tumbas.

A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva, é não uma <<ideia>>, mas sim uma <<imagem>>, como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito, se quisermos. Efetivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito [...]. (MORIN, 1997, p.25)

Para entender melhor a construção simbólica refletida no espaço físico, temos alguns exemplos. A primeira figura mostra um esqueleto Neandertal achado no Iraque na caverna Shanidar, depois, dois desenhos reconstruídos (figura 2 e 3) que mostram a posição do corpo do morto em sua sepultura. A figura 4 é do Museu da Lapinha em Lagoa Santa¹²¹ em Minas Gerais, a Figura 5¹²² e 6¹²³ tiradas de blogs sobre viagens na América Latina e na Inglaterra.

¹²⁰ "As primeiras indicações sobre a nova orientação do homem foram dadas pelos utensílios de sílex em bruto e por vestígios de lares. Contudo, em breve surgiram outras provas de humanização, em minha opinião muito mais impressionante: as sepulturas. Não somente o homem de Neanderthal enterra seus mortos, como também os reúne por vezes (gruta das crianças, perto de Menton). Já não se trata de instinto, mas sim do dealbar do pensamento humano, que se traduz por uma espécie de revolta contra a morte". (LECOMTE DE NOUY, L'Homme et sa destinée. Citado por Edgar Morin (1997, p.23) no livro: O homem e a morte).

¹²¹ Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1485946>>. Acesso em: 18 mar.2017. Segundo Charles Torres, fotógrafo que escreve para o site: Dentro da gruta da Lapinha não foram encontrados fósseis mas na sua área de abrangência foi descoberto o primeiro fóssil humano que viveu na região há 12 mil anos, chamado "O homem da Lagoa Santa", espécie cuja estrutura tem características antropomórficas bastante diferenciadas dos índios americanos e próximas dos aborígenes australianos. Esses esqueletos estão acomodados no Museu da Lapinha, que fica em uma das saídas da gruta.

¹²² Disponível em: <https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g292022-d4418369-Reviews-Sculpture_Museum-Copan_Copan_Department.html>. Acesso em: 18 mar.2017.

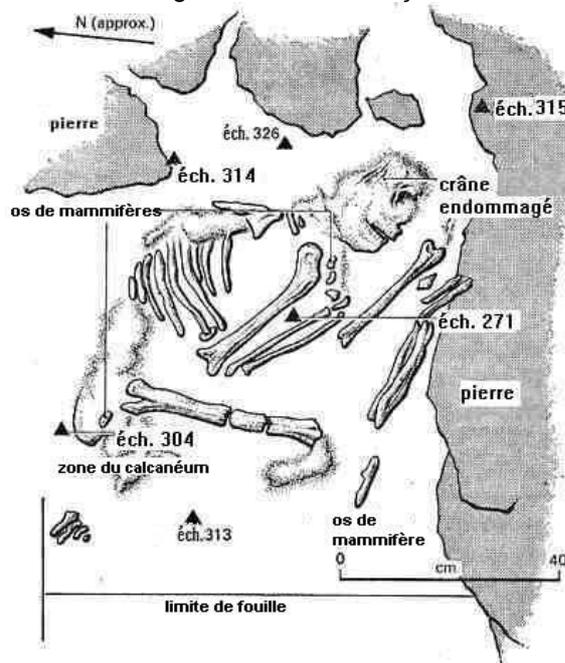
¹²³ Disponível em: <<http://z3view.blogspot.com.br/2012/12/a-fascinante-religiao-pre-historica-da.html>>. Acesso em: 18 fev.2017.

Figura 32: Shanidar IV



Fonte: Solecki R., 1971: Shanidar: The First Flower People, Knopf, New York ¹²⁴

Figura 33: Reconstrução



Fonte: Solecki (1971)¹²⁵

¹²⁴ Solecki R., 1971: Shanidar: The First Flower People, Knopf, New York (1971). Disponível em: <http://donsmaps.com/clancave.html#reference>.

¹²⁵ Disponível em: <<http://donsmaps.com/clancave.html#reference>>. Acesso em: 3 abr.2017.

Figura 34: Reconstrução de Shanidar IV, inspirada nas séries de Iza e Jean Auel.



Fonte: John Connel, Flickr¹²⁶

Figura 35: Museu da Lapainha em Lagoa Santa



Fonte: Charles Torres (2008)

¹²⁶ Op. Cit. "Recreation of Shanidar IV, the inspiration for Iza in the Jean Auel series. The (male) skeleton was found buried with many different species of flowers and herbs, evidenced by pollen remains. He was laid to rest sometime between late May to early July. There were at least eight different species of flowers, mainly small brightly coloured wild flowers. There were relatives of the grape hyacinth, bachelor's buttons, hollyhock, and a yellow flowering groundsel. The flowers were probably woven into a pinelike shrub. The most numerous of the flowers were: members of the daisy family, the yarrow or milfoil, St Barnaby's thistle, groundsel, grape hyacinth, joint pine or woody horse tail, hollyhocks". (SOLECKI, 1971)

Figura 36: Parque das ruínas de Copan. Honduras - México



Créditos: Blog: boaviagem.org

Figura 37: Grã-betanha. Sepultamento no Paleolítico



Sepultamento pré-histórico no Paleolítico

Fonte: Z3View

Ao prestarmos atenção nas imagens, podemos ver que existe uma construção repleta de significados na forma como os corpos são enterrados, supõe-se, portanto, que o objetivo não era apenas se livrar dos corpos, ou proteger a tribo de ataques de animais que poderiam se alimentar dos cadáveres, e sim, criar imagens simbólicas "que implicam em alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato (JUNG, 2008)". Segundo Morin (1979):

Os mais antigos túmulos que conhecemos são neandertalenses. Essas sepulturas indicam-nos bem mais e algo muito diferente do que um simples enterro para proteger os vivos da decomposição (o cadáver poderia ser, para esse efeito, abandonado ao longo ou lançado no mar). O morto encontra-se em posição fetal (o que sugere uma crença na renascença), por vezes até deitado sobre uma cama de flores, conforme indicam os vestígios de pólen numa sepultura neandertalense descoberta no Iraque (o que sugere uma cerimônia fúnebre); os ossos, por vezes, estão pincelados com ocre (o que sugere um funeral após consumo canibalesco, seja um segundo

funeral após a decomposição do cadáver); há pedras que protegem os despojos e, mais tarde, armas e alimento acompanham o morto (o que sugere a sobrevivência do morto sob forma de espectro corporal com as mesmas necessidades dos vivos. (MORIN, 1979, p.102)

Como vimos, a imagem da morte foi uma das primeiras construções simbólicas do homem, voltando ao conceito de oposição binária para a construção de sentido. É interessante analisar qual seria a representação inversa à da morte.

Podemos fazer uma alusão ao mito de Eros e Tânatos, representantes, segundo Sigmund Freud (1930), das pulsões de vida e de morte.¹²⁷ Como representantes dos mitos fundamentais de morte e renascimento.

Com efeito, os dois mitos fundamentais, morte-renascimento e <<duplo>> são transmutações, projeções, fantasmáticas e noológicas das estruturas da reprodução, isto é, das duas formas pelas quais a vida sobrevive e renasce: a duplicação e a fecundação. (MORIN, 1997, p. 17)

Ao analisarmos as culturas arcaicas, surgem inúmeras imagens relacionadas à fertilidade (vida). As imagens de diversas culturas ulteriores em todo o planeta mostram claramente uma fixação pelos órgãos sexuais, que representam a única saída para a morte, a continuidade da espécie.

Figuras 38 e 39: Cerâmica pré-colombiana da cultura Moche¹²⁸



Fonte: Pinterest¹²⁹

¹²⁷ Não objetiva-se aqui estabelecer um arcabouço teórico acerca da psicologia freudiana, e sim, relacionar os conceitos de Eros e Tânatos, aos mitos fundamentais discutidos por Morin (1997), de morte e renascimento, que nos remetem às imagens primeiras inscritas na cultura.

¹²⁸ Disponível em: <<https://historiablog.org/2013/07/09/sexualidade-expressa-na-arte-da-ceramica-pre-colombiana/>>. Acesso em: 18 mar.2017.

¹²⁹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/source/wiki.sumaqperu.com>>. Acesso em: 6 maio.2017.

Figura 40: Vênus de Willendorf

Fonte: Pinterest ¹³⁰

As representações a respeito da fertilidade são inúmeras e recorrentes em todos os continentes, as "primeiras Vênus" tinham os seios, nádegas e ventre aumentados com o objetivo de chamar a atenção para essa parte "mágica" do corpo. No filme de Werner Herzog (2011) "A Caverna dos Sonhos esquecidos" pode-se ver várias representações de pinturas e esculturas femininas, nas quais, muitas vezes, o foco é o ventre.

A caverna pode ser considerada uma metáfora ao útero, como lugar de criação de imagens, assim como o cinema, realizador de sonhos pela criação e animação das imagens, já há muito, pretendida pelo homem "pré-histórico".

Podemos considerar a obra de Herzog mais um exemplo de como as metáforas continuam presentes nos novos produtos culturais e nas tecnologias, assim como estavam presentes no pensamento arcaico, sendo a base do pensamento simbólico.

2.4. O pensamento simbólico

As imagens endógenas, assim como o pensamento simbólico, foram deixadas em segundo plano pela maioria dos estudos sobre as imagens, e principalmente, pela História da Arte. Normalmente, elas estão no âmbito da psicanálise e psicologia, e apesar de a palavra interdisciplinaridade legitimar estudos que transitem entre as diferentes áreas do conhecimento, seu conceito é bastante árduo e complexo.

¹³⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/572379433867171938/>>. Acesso em: 18 mar.2017.

É justamente nessa complexidade e nas relações entre as coisas e as áreas do conhecimento que se insere essa pesquisa. A complexidade, segundo Edgar Morin (2005), é um tecido; *complexus* é aquilo que é tecido junto, ou seja, um tecido vivo, mutante, permeado de ações, retroações, que se constitui e se modifica a todo o momento.

A base desses estudos, diferente da corrente racionalista instaurada na sociedade a partir do século XVII e presente até hoje, leva em conta a incerteza e o erro, assim como a escolha e a ação. O pensamento complexo nos avisa a todo instante que "a realidade é mutante, [...] o novo pode surgir e, de todo modo, vai surgir". (MORIN, 2005, p.83).

Nesta tese, trabalhamos na perspectiva de que as relações que estabelecemos com as imagens, dentro da interação significativa entre as imagens endógenas e exógenas, estão permeadas da consciência de que esses significados são mutantes, mudam de pessoa para pessoa¹³¹, de cultura para cultura e fazem parte de um processo cíclico, onde se produzem mitos, imagens e ideias, sendo que essas mesmas "imagens" passam a nos produzir, ou seja, somos produtos e produtores de cultura, "produtos e co-produtores do destino humano". (MORIN, 1979, p.103)¹³²

Ao ressignificar imagens, histórias e mitos, na maioria das vezes, símbolos arcaicos reincidem e retroagem sobre a imagem e, também, sobre a forma de ver e organizar o mundo, por isso a importância de entender o pensamento simbólico.

O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede à linguagem e à razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, 'o homem simplesmente', aquele que ainda não se compôs com as condições da história. Cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História". (ELIADE, 1999, p.9)

¹³¹ Leva-se em consideração nesta pesquisa os estudos da recepção (Estudos Culturais), onde não analisa-se apenas o objeto, obra, palavra ou emissor, mas a forma complexa na qual os elementos comunicativos constroem seus significados a partir da constante interação e tessitura de seus componentes.

¹³² Mito e magia: "Juntamente com a consciência realista da transformação, a crença de que essa transformação resulta numa outra vida na qual se mantém a identidade do transformado (renascimento ou sobrevivência do "duplo") indica-nos que o imaginário irrompe na visão do mundo. A partir de então, ambos passariam a ser, ao mesmo tempo, os produtos e os co-produtores do destino humano". (MORIN, 1979, p.103).

A partir das relações entre imagens e palavras começa a se constituir a organização do cosmos, do mundo e da sociedade. A palavra Kosmos segundo o dicionário grego-português¹³³ significa mundo, universo, gente, ornamento, multidão.

Kosmos: Bom ordenamento de coisas e pessoas; boa ordem; arranjo conveniente e adequado; disciplina, organização de cerimonial religioso, organização do Estado; ordem estabelecida; princípio ordenador e regulador das coisas [...] refere-se à organização da natureza ou do mundo". (CHAUÍ, 2002, p.504)

Ou seja, a cosmologia de determinada cultura refere-se à forma na qual o sentido é construído e ordenado para seus integrantes, estabelecendo assim, um princípio regulador que é gerado, muitas vezes, a partir da mitologia de cada lugar.

Continuamente os mitos são entendidos como falsos pertencentes a um mundo fantasioso, repleto de ilusões e mentiras. Isso acontece pela herança positivista, cartesiana e objetiva de entender o mito como realidade concreta e não como metáfora. Joseph Campbell na entrevista: "O poder do Mito" replica essas afirmações de forma muito interessante e diz: "Não, o mito não é uma mentira".

O todo de uma mitologia é uma organização de imagens e narrativas simbólicas, metáforas das possibilidades das experiências humanas [...] (2002, p. 28) e toda a mitologia tem suas funções.¹³⁴ Essas metáforas residentes nos mitos têm como principal intuito conversar com os níveis mais profundos dos seres humanos por meio das experiências (CAMPBELL, 2002, p. 36).

Uma mitologia pode ser entendida como uma organização de figuras metafóricas conotativas de estados de espírito que não pertencem definitivamente a este ou àquele local ou período histórico, embora as figuras elas mesmas pareçam superficialmente sugerir uma localização concreta. As linguagens metafóricas tanto da mitologia quanto da metafísica não denotam mundos ou deuses reais, e sim conotam níveis e entidades no interior da pessoa tocada por elas. (CAMPBELL, 2002, p.37)

O grande problema na interpretação das imagens¹³⁵ reside no fato de que temos a tendência a denotá-las, realizando uma operação reducionista e objetiva que tem como foco principal explicar e classificar a imagem exógena, encarnada em

¹³³ Dicionário de Grego - português. Porto Editora, 2001, p.427.

¹³⁴ Mais informações sobre as funções do mito no livro: Isto é Tu de Joseph Campbell, (2002, p. 29-34).

¹³⁵ Nesse caso, as imagens míticas, inseridas dentro de uma determinada mitologia. A classificação das relações estabelecidas com as imagens (imagens míticas, imagens de culto, imagem tradicional ou estética e imagem técnica) é um assunto que será aprofundado posteriormente, no fim desse capítulo.

um suporte, em um tempo e em um espaço. Porém, a partir do momento que essa imagem, como diz Campbell, "toca" a pessoa, são despertadas inúmeras imagens endógenas e conseqüentemente, a imaginação.

Muitas vezes, essas imagens não têm credibilidade por não terem materialidade ou suporte, isto é, a referência no tempo e no espaço (CAMBELL, 2002, p. 37). Segundo Eliade (1991, p.5), "as pesquisas sistemáticas sobre o mecanismo das 'mentalidades primitivas' revelaram a importância do simbolismo para o pensamento arcaico e, ao mesmo tempo, o seu papel fundamental na vida de qualquer sociedade tradicional". O autor faz uma retrospectiva histórica, pontuando o resgate de uma teoria sobre a importância dos símbolos, especificamente na psicanálise, após a Segunda Guerra Mundial, e deixa claro que a importância do "símbolo enquanto instrumento do conhecimento" (ELIADE 1991, p.5) não foi uma descoberta, e sim, uma volta ao pensamento geral da Europa até o século XVIII.

Após o século XIX o racionalismo, o positivismo e o cientismo deixaram de lado a importância dessas imagens na construção do mundo, porém as mesmas sobreviveram até hoje, muitas vezes mutiladas, reformuladas e em novos suportes.

Começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito e a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que jamais podemos extirpá-los. (ELIADE, 1999, p. 7)

Pode-se dizer que essas imagens arquetípicas¹³⁶ estão presentes no nosso cotidiano, da mais antiga sociedade até a atualidade, e esses mitos são reformulados e tomam formas diferentes no decorrer dos tempos.

Retomando Morin (1979), é preciso enfatizar que o processo de significação do homem *sapiens* ocorre em uma interação entre objetividade e subjetividade e que ambos se retroalimentam constantemente, portanto não há como dissociar o *homo sapiens* do *homo demens*. Muitas vezes, é na desordem que surgem as descobertas e invenções humanas, ao contrário do que pensávamos, ao falar tranquilamente de

¹³⁶ É importante ressaltar que as imagens arquetípicas são representações dos arquétipos e não o arquétipo em si, ou seja, estão introjetadas em um suporte social e econômico, que exemplifica determinada ordem vigente na qual está inserido e reflete relações estruturais de poder que irão alimentar o imaginário de determinada cultura. "Essas representações são estruturas amplamente variadas que nos remetem para uma forma básica irrepresentável que se caracteriza por certos elementos formais e determinados significados fundamentais, os quais, entretanto, só podem ser apreendidos de maneira aproximativa" (Jung, 2000, p.150). Como exemplo podemos ver o arquétipo da grande mãe, que sofre inúmeras modificações, referindo inicialmente a terra e fertilidade e posteriormente a uma imagem sacra, como a de Nossa Senhora.

um ser *sapiens*, dotado apenas de razão e objetividade. Surge assim, o "*Sapiens-Demens*, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte e não pode acreditar nela [...], um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser submetido ao erro, ao devaneio, um ser híbrido". (MORIN, 1979, p.116).

A partir do momento que entendemos a complexidade como base orientadora do processo de pesquisa, levamos em consideração que os seres humanos, assim como as sociedades, não são "máquinas triviais, ao se conhecer os *inputs* ou *outputs*; pode-se prever o seu comportamento desde que se saiba tudo o que entra na máquina". (MORIN, 2005, p.82). Isso não quer dizer que devemos descartar a clareza, a ordem e o método dentro do processo, porém, é necessário saber que o erro, a incerteza e a subjetividade fazem parte de todo processo de significação humano. Justifica-se neste momento a escolha de metáforas para exemplificar os conceitos propostos na tese.

2.5. Eros e Tanatos

Partimos do Mito de Eros e Tanátos para suscitar questionamentos a respeito das imagens e de sua força, desde os primórdios até a atualidade. A construção da hipótese desenvolvida nessa pesquisa tem como base o conceito de Baitello Jr (2014), citado no início do trabalho. Vamos retomar à citação:

[...] as categorias de "imagens endógenas e imagens exógenas", propostas por Hans Belting (2001), são interessantes e operativas. Elas possibilitam a verificação do vetor de uma imagem e seu efeito sobre a comunicação social. E permitem um tipo de "análise de impacto sobre o meio ambiente" comunicacional, possibilitam um diagnóstico do potencial dialógico das imagens como força imaginativa, quando seus vetores dominantes conduzem à interiorização, ou como força desvinculadora, dissociativa e autorreferente, quando seus vetores são de mera exterioridade, remetendo apenas a mais imagens exógenas e cerceando o movimento interiorizante de associação com a profundidade das imagens endógenas. Assim, a verificação dos vetores exteriorizantes ou interiorizantes de uma imagem será o parâmetro a ser observado para a compreensão de sua natureza e de seu potencial dialógico. (BAITELLO JR, 2014, p.65)

A **hipótese** central dessa pesquisa aponta uma inversão no modo como nos relacionamos com as imagens e na forma como as construímos. A partir dessa inversão ocorre um esvaziamento simbólico, que interfere na maneira como vivemos o mundo, como enxergamos a nós mesmos e ao outro. Dentro dessas inversões o

que permanece é a aparência e não o sentido, ou seja, o que é relevante é a supremacia da técnica.

Essa inversão acontece por meio da manutenção dos sistemas imagéticos da atualidade que pretendem tornar aquilo que é profundo em arcaico em mera superfície a ser consumida, apontando para um processo que, na maioria das vezes, sugere vetores exteriorizantes das imagens, e que trazem consigo, conforme Baitello Jr (2014), uma força desvinculadora, dissociativa e autorreferente, como iremos demonstrar no fenômeno do *selfie*. A explicação detalhada desses conceitos estará presente no terceiro e quarto capítulos. Antes de retomar ao questionamento proposto, precisamos nos aprofundar nos conceitos básicos da Antropologia da Imagem, a fim de trazer ferramentas teóricas ao leitor, para justificar a hipótese proposta.

Para clarificar nosso pensamento, precisamos primeiro falar sobre as imagens que possuem vetores interiorizantes e vinculativos, como, por exemplo, o pensamento simbólico.

O pensamento simbólico é organizado por meio dos mitos e da cosmogonia que rege determinada cultura, falam sobre a criação do mundo, suas origens e símbolos, e estabelecem a valoração cultural e significados para a sociedade. Claramente possuem vetores interiorizantes associados às imagens endógenas que constroem um sistema de significações dentro de cada cultura. Hans Belting reforça que "a própria produção de imagens é um *acto* simbólico" (2014, p.32), por isso, exige de nós um modo de percepção simbólica, diferente da percepção da vida cotidiana.

Como vimos anteriormente, os mitos de origem procuram estabelecer uma ordem para o mundo, um princípio organizador sagrado que traça um modelo ou estrutura, um "esquema humano da ação" que visa construir, dar forma e estruturar a energia primordial. Dentro do significado de Cosmogonia, segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant, destaca-se o seguinte parágrafo:

A ordem e a vida só nascem do caos e da morte: esses contrários são casais gêmeos, são as duas faces, diurna e noturna, do ser contingente. Todo progresso se apóia numa destruição. Mudar é, ao mesmo tempo, nascer e morrer. (CHEVALIER; GHEERBARNT, 1982, p. 296)

Ao analisarmos o parágrafo acima, notamos que o pensamento simbólico é circular e trabalha, na maioria do tempo, com antagonismos e opostos. Esse

processo contrário é também complementar, e é a partir dele que se desenvolve todo o sistema de valoração cultural. Iremos ilustrar esses polos divergentes dentro da criação no Mito escolhido.

O Amor (Eros) e a Morte (Tânatos) são dois aspectos de um mesmo poder. Eros é filho do Caos e está, segundo Junito de Souza Brandão (2014), na origem do mundo, assim como Nix (a noite). Em outras genealogias Eros é filho de Afrodite.¹³⁷

Eros nasceu do Caos, ao mesmo tempo que Geia e Tártaro. Numa variante da cosmogonia órfica, o Caos e Nix (a Noite) estão na origem do mundo: Nix põe um ovo, de que nasce Eros, enquanto Úrano e Geia se formam das duas metades da casca partida. Eros, no entanto, apesar de suas múltiplas genealogias, permanecerá sempre, mesmo à época de seus disfarces e novas indumentárias da época alexandrina, a força fundamental do mundo. Garante não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do Cosmo. (BRANDÃO, 2014, p. 213)

Existem várias definições para Caos, e o que vemos em comum em todas elas é que o caos precede toda a formação, é informe, vem antes da matéria, pode ser considerado o vazio primordial na Antiguidade greco-romana, o inexistente e deserto na tradição hebraica, o espaço anterior à divisão e aos quatro horizontes, que na cultura chinesa equivale à criação de orientação no mundo, "o caos simboliza, originalmente, uma situação absolutamente anárquica, que precede a manifestação das formas e, no final, a decomposição de toda forma". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.183).

Eros, personificado pelo Deus do amor, representa uma força primordial, capaz de organizar os elementos do mundo, portanto é uma força que tem como premissa básica estabelecer vínculos e ligações¹³⁸. Relaciona-se também à *libido* que assegura a manutenção das espécies. Sua potência é virtual e só consegue ser "concretizada mediante o contato com o outro, por meio de trocas espirituais, materiais e sensíveis que provoca, na maioria das vezes choques e emoções". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 213)

¹³⁷ [...] umas afirmam ser o deus do Amor filho de Hermes e Ártemis ctônia ou de Hermes e Afrodite urânia, a Afrodite dos amores etéreos; outras dão-lhe como pais Ares e Afrodite, enquanto filha de Zeus e Dione e, nesse caso, Eros se chamaria Ânteros, quer dizer o Amor Contrário ou Recíproco. As duas genealogias, porém que mais se impuseram, fazem de Eros ora filho de Afrodite Pandêmia, isto é da Afrodite vulgar [...] e de Hermes, ora filho de Ártemis, enquanto filha de Zeus e Perséfone, e de Hermes ". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.213)

¹³⁸ Sugere-se a leitura do maravilhoso artigo: Sobre amor e sombras, escrito por Malena Contrera em 2017, para o Instituto Junguiano de Ensino e pesquisa - IJEP. Disponível em: <<http://www.ijep.com.br/index.php?sec=artigos&id=286&ref=sobre-amor-e-sombras#conteudo>>. Acesso em: 9 mar.2017.

Nesse momento é interessante entendermos o sentido dos vínculos comunicativos e como, muitas vezes, eles regem a sociedade e o princípio da alteridade. A palavra do latim *vinculum* significa laço, prisão, algemas, atar, ligar, apertar, porém esse significado passou por um processo abstrato, gerando um conceito mais amplo para ligação, elo, relação. (MARCONDES, 2009, p. 353).¹³⁹

Esse conceito foi estudado por diversas áreas do conhecimento, como a psicologia (com Sigmund Freud), a etologia (com Harry Harlow) e a medicina antropológica (com Dieter Wyss).¹⁴⁰

Para falar sobre o vínculo comunicativo¹⁴¹, escolhemos a Teoria da Complexidade de Edgar Morin. O autor apoia-se "nos estudos dos sistemas vivos, ressalta a natureza relacional dos seres humanos, que precisam estabelecer trocas constantes com o meio ambiente em que vivem (biológico, emocional, psicológico e social)," (CONTRERA, 2009, p. 354). O autor considera os humanos como seres vinculantes, principalmente porque somos o único mamífero que não "nasce pronto"¹⁴², ou seja, demoramos mais para sermos independentes e, por isso, nossa sobrevivência está nas mãos dos outros, (primeiramente da mãe), ou seja, o estabelecimento de vínculos é vital para a condição humana.

Ao considerarmos a complexidade da comunicação na perspectiva de uma visão menos funcional sobre ela, partimos do princípio de que o vínculo "é a base primeira da comunicação" (BAITELLO JR, 2009, p.355). Devemos nos ater que comunicar é diferente de apenas informar, como a maioria das ciências da comunicação coloca.¹⁴³

¹³⁹ MARCONDES, Ciro (org). **O Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

¹⁴⁰ Para mais informações sobre os conceitos dos autores, consultar o livro acima, no tópico vínculo, p. 353-354, desenvolvido por Norval Baitello Jr. Para mais informações sobre o vínculo comunicativo: p. 354-355 escrito por Malena Segura Contrera.

¹⁴¹ Malena Contrera (2009, p.354-355) no livro Dicionário da Comunicação relata diversos estudos sobre o conceito, dizendo que o mesmo é crucial na condição humana, segundo Harry Harlow e Borys Cyrulnik, nos estudos sobre etologia, onde, segundo Malena apud Cyrulnik "não pertencer a ninguém é não se tornar ninguém (1995, p.75). Na biologia, Gregory Bateson desenvolve a teoria do duplo vínculo e a relaciona tanto nos estudos sobre a esquizofrenia quanto aos estudos da comunicação, dizendo que nele podem coexistir sentimentos opostos (CONTRERA, 2009, p. 354). Na psicologia o vínculo é o pensamento central para Melaine Klein e James Hillman que coloca o vínculo como uma necessidade intrínseca ao ser humano.

¹⁴² "Para Morin, os seres humanos alimentam-se dessas trocas, o que reforça sua natureza relacional e os torna seres vinculantes, especialmente se considerarmos que o seu processo de amadurecimento é mais longo do que o de outras espécies (juvenilização), gerando uma acentuada dependência prolongada em relação ao meio social". (CONTRERA, 2009, p.355)

¹⁴³ Mais informações sobre as diferenças entre as teorias da comunicação e da informação no Dicionário da Comunicação (Ciro Marcondes), Tópico comunicação, escrito por Norval Baitello Jr (2009, p.355).

Eros, portanto, pode ser considerada uma força vinculadora, que aproxima, cria laços e, conseqüentemente, traz uma aproximação sociabilizadora. Opostamente, essa associação ocorre como necessidade e carência, no qual se precisa do outro para ser alguém. Tânatos, como veremos a seguir, tem uma força inversa, dissociativa, que tende a romper vínculos.

Tânatos, também filho de Nix (por partenogênese) é personificado pela morte, mas não é um inimigo físico, e sim, uma inversão da vida, uma cessação. "Morrer, no caso, significa ocultar-se, ser como sombra, uma vez que na Hélade o 'morto' tornava-se *eidolon*, um como que retrato em sombras, um corpo insubstancial, uma projeção por vezes do corpo inteiro do extinto". (BRANDÃO, 2014, p. 576)

Do ponto de vista etimológico, Tânatos "tem como raiz do indo-europeu *dhwēn*, dissipar-se, extinguir-se, tornar-se sombra". (CHEVALIER; GHEERBRAND, 1982, p. 576). Simbolicamente é a parte perecível e destruidora da vida e contém grande valor psicológico: o de extinguir ou libertar forças e energias espirituais.

Vê-se que o sentido da Morte no pensamento simbólico está voltado para a abertura de uma nova vida, uma iniciação, uma revelação; "ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas". (CHEVALIER; GHEERBRAND, 1982, p. 621)

Percebe-se que Eros e Tânatos atuam com forças opostas, uma de ligação e vínculo e outra de dissipação e extinção. Eros une e gera uma pulsão de vida; Tânatos, por consequência, mostra o aspecto perecível, volátil da própria vida que se transforma em sombra "*eidolon*", após a morte.

Essas duas pulsões, de vida e de morte, foram estudadas por Sigmund Freud e posteriormente por Herbert Marcuse em seu livro: "Eros e a Civilização".

Freud (1920) constrói o dualismo pulsional que tem polos opostos: a autoconservação representada pela libido e pulsões sexuais representantes do desejo de permanência da espécie, e a pulsão de morte que suscita a vontade de parar com todas as pressões, voltando a um estado inorgânico, inanimado.

Toda Cosmogonia parte de uma orientação do mundo de determinada ordem, a força criadora que gera esse movimento é Eros. "A ordem e a vida só nascem do caos e da morte: esses contrários são casais gêmeos, são as duas faces, diurna e noturna, do ser contingente". (BRANDÃO, 2014, p.296).

A partir da organização desses elementos simbólicos se construíram as sociedades arcaicas e a orientação espaço-temporal que temos hoje em dia. Ela se

inicia quando começamos a ficar em pé¹⁴⁴. (O ato de andar exige equilíbrio e forma uma cruz vertical (do nosso corpo) com o chão horizontal do ambiente.) A partir desse ponto crucial nos movemos em direção à vida, ou melhor, à morte.

O símbolo da Cruz também pode sugerir a ligação entre os opostos, em Eros e Tântatos, como ponto de equilíbrio entre o vertical e o horizontal. O simbolismo da cruz é extenso e, em sua maioria, ambíguo. Cada qual traz consigo características diferentes, mas uma de suas similitudes é que a cruz, normalmente, remete à árvore da vida, simbolismo que será retomado no item 1.8, quando iremos nos reportar à centralidade da imagem na concepção física e simbólica do mundo.

2.6. Sexo e Morte

No verbete "corpo"¹⁴⁵, de Dietmar Kamper (2002), encontramos contribuições para nos aprofundarmos nas relações entre sexualidade e morte, que parecem ser a única saída para as angústias fundamentais do corpo.

Morte e sexualidade representam ainda as duas fraquezas fundamentais do corpo, cargas de angústia primordial. Historicamente, para dar adequada resposta a ambas existe uma única estratégia da civilização: a transformação do corpo (transitório) em imagem (eterna). Tal forma da relação com si, baseada na remoção e no esquecimento, era inicialmente reservada a poucos, porém desde algumas décadas é acessível, em princípio, para todos. Isso quer dizer que algo de decisivo foi modificado: a diferença entre a realidade corpórea e seu reflexo é menor. Há ainda unicamente imagens do corpo e essas imagens têm uma tendência à eternidade. As imagens são monumentos da vida que foi. Em uma palavra, **a imagem é a morte**. Somente na dimensão do corpo desmembrado sabia-se haver uma vida com a qual podia-se fazer alguma coisa. Por isso a categoria da dor permanece imprescindível para uma antropologia histórica. (KAMPER, 2002, p.3-4, grifo da autora)

Relacionando Eros à sexualidade, à necessidade de permanência da espécie e à criação das imagens vemos que as mesmas têm relação direta com a organização e com a força criativa que organiza o Caos. Eros, filho de Caos com Geia, não é um Deus, e sim, uma força, "uma "energia", perpetuamente insatisfeito e

¹⁴⁴ Processo de hominização. "O desenvolvimento evolutivo do homem por características que o diferenciam de seus antepassados primatas". Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/hominizacao/>>. Acesso em: 5 mar.2017. Ou mesmo, o ato de conseguirmos ficar em pé quando começamos a andar. Vê-se aqui a repetição da evolução da espécie na evolução individual de cada ser humano na fase de crescimento.

¹⁴⁵ Presente no livro "Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopédia Antropológica de Christoph Wulf (2002).

inquieta: uma carência sempre em busca de plenitude. Um sujeito em busca de um objeto". (BRANDÃO, 2014, p. 212). Faz-se pertinente a citação completa de Brandão:

Eros, de outro lado, traduz ainda a *complexio oppositorium*, a união dos opostos. O Amor é a pulsão fundamental do ser, a libido, que impele toda existência a se realizar na ação. É ele que atualiza as virtualidades do ser, mas essa passagem ao ato só se concretiza mediante o contato com o outro, através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis, o que fatalmente provoca choques e comoções. Eros procura superar esses antagonismos, assimilando forças diferentes e contrárias, integrando-as numa só e mesma unidade. Nessa acepção, ele é simbolizado pela cruz, síntese de correntes horizontais e verticais e pelos binômios *animus-anima* e *Yang-Yin*. (BRANDÃO, 2014, p.231, grifo da autora)

Segundo Kamper, a palavra corpo¹⁴⁶ faz clara referência ao corpo morto, ao cadáver e ao tratamento das ciências biológicas, principalmente da Medicina, no que diz respeito ao invólucro do espírito humano. Observa-se que, assim como a palavra imagem, a palavra corpo também estabelece uma relação com a morte. Iremos tecer algumas relações para exemplificar os conceitos de Belting sobre a tríade: corpo, meio e imagem e suas relações com a morte. Para tanto, vamos inverter o processo e partir mais uma vez do mito, dando ênfase, neste momento, a Tânatos, para reescrever as relações que estabelecemos com as imagens.

Voltando às contribuições de Alain Gherrebrant, Jean Chevalier e Junito de Souza Brandão: "A morte é personificada por Tânatos, filho da noite e irmão do sono (Hipnos), arisco, insensível, impiedoso" (CHEVALIER, 1982, p. 622). O simbolismo da morte aparece também no Tarô: "A morte - ou o Cefeiro - exprime a evolução importante, o luto, a transformação dos seres e das coisas, a mudança, a fatalidade irreversível [...]". (CHEVALIER, 1982, p. 622).

Talvez a consciência da morte seja aquilo que nos faz humanos, pois foi a partir dela que se deu a necessidade de atribuir sentido e construir imagens. Segundo Brandão (1991, p. 576) a etimologia da palavra "Tânatos é do gênero masculino em grego, tem como raiz indo-europeu *dhwen*, dissipar-se, extinguir-se, tornar-se sombra [...] Morrer, no caso, significa ocultar-se, ser como sombra, uma vez que na Hélade o 'morto' tornava-se *eídolon* [...]".

¹⁴⁶ O corpo, do latim *corpus*, intenso no sentido de corpo morto dos chefes e, mais tarde, no sentido de cadáver pode ser na verdade considerado como natural ou original. De costume, como "resultado" vital e ativo da evolução, ele é atribuído à pré-história e à história. (KAMPER, 2002).

Kamper (2002) também discorre a respeito das relações entre o corpo e a morte, ou mesmo entre o corpo e sua imagem, "[...] Existe ainda outro fenômeno que só recentemente começou a revelar seus imensos efeitos: a silenciosa transformação do corpo em uma imagem do corpo, a qual nega a diferença entre imagem e corpo". Esse fenômeno remonta suas origens na concepção de corpo, como corpo morto, cadáver, estudado pela medicina ou endeusado pela religião, que o transforma em *Eidolon*, retomando a separação sugerida por Vernant.

A saída para a morte foi e ainda o é: a imagem. Vê-se que essa fuga, assim como todo o simbolismo existente na elaboração das sepulturas e posteriormente nos funerais e no processo de luto é provocada pela crença da imortalidade¹⁴⁷ (MORIN, 1997, p. 30).

É pela imagem que o homem se torna imortal. Seu corpo é substituído por imagem. Desde os primórdios, os crânios de Jericó, assim como as máscaras mortuárias representam essa transferência, e a busca pelo material mais resistente no antigo Egito para eternizar os faraós em forma de escultura, assim como as pirâmides, os templos, as igrejas (antigos cemitérios). São todas tentativas de transformar o morto em imagem eterna.

2.7. A Centralidade da Imagem nos Espaços Físico e Simbólico

Dado que a morada constitui uma *imago mundi*, ela se situa simbolicamente no 'Centro do Mundo'. (ELIADE, 1992, p.33)

Ao voltarmos no tempo (mesmo antes de as primeiras civilizações serem construídas) e analisarmos a forma como o território era demarcado (dominado) fica claro a presença física e simbólica do centro (formado pela cruz), e sua presença como marco inicial para a construção civilizatória, assim como sua inter-relação eminente com os aspectos culturais de cada sociedade.

Retomamos ao simbolismo da cruz para falar sobre a centralidade, Chevalier (1982, p.309), diz que: "Apontando para os quatro pontos cardeais, a cruz é, em primeiro lugar, a base de todos os símbolos de orientação, nos diversos níveis de

¹⁴⁷ "Assim, os dados da economia da morte, dos funerais, do luto e tanto da mentalidade <<primitiva>> como da mentalidade infantil, a partir do momento em que esta <<realiza>> a morte, confirmam conjuntamente, de forma decisiva, a existência de um dado não menos elementar e não menos fundamental do que a consciência da morte e que a crença da imortalidade: são as perturbações provocadas pela morte na vida humana: aquilo que se entende por o <<horror>> da morte". (MORIN, 1997, p.30).

existência do homem". Como dito anteriormente, esse processo de orientação tem relações físicas (função de síntese e de medida). Quanto simbólicas, como exemplo concreto, temos a construção das cidades, a partir do marco-zero e da cruz, "nesse ponto central, ergue-se um altar, uma pedra, um mastro". (CHEVALIER, 1982, p.310), a partir daí constroem-se as relações, entre o dentro e fora; e entre o sagrado e profano, conforme Eliade, (1992). As igrejas latinas e gregas normalmente foram projetadas para formar no solo, uma cruz.

O símbolo da cruz "é o terceiro dos quatro símbolos fundamentais, juntamente com o centro, o círculo e o quadrado". (CHEVALIER, 1982, p. 309), por isso é considerado o mais totalizante dos símbolos. "Ela é a grande via de comunicação" (CHEVALIER, 1982, p.310).

Na era arcaica, ao reconhecer um território como seu, o homem colocava um pilar (tronco), esse mastro estabelecia a relação simbólica entre a ligação do céu e da terra. Essa relação mágica trazia segurança e garantia a proteção para a tribo (povo), a partir dela, os homens se estruturavam e organizavam todo o tecido social e arquitetônico.¹⁴⁸

Esse tronco pode ser considerado o *Axis Mundi*¹⁴⁹ e tem relações claras com o simbolismo da árvore da vida, que pretende juntar "os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes; [...] a superfície da terra, através de seu tronco [...] e os galhos superiores atraídos pela luz do céu". (CHEVALIER, 1982, p.84).

¹⁴⁸ "Vimos que o simbolismo do Centro do Mundo informa não somente os países, as cidades, os templos e os palácios, mas também a mais modesta habitação humana, seja a tenda do caçador nômade, o yourte dos pastores, a casa dos agricultores sedentários. Em resumo, cada homem religioso situa-se ao mesmo tempo no Centro do Mundo e na origem mesma da realidade absoluta, muito perto da "abertura" que lhe assegura a comunicação com os deuses". (ELIADE, 1992, p. 37)

¹⁴⁹ "O grito do neófito kwakiutl: "Estou no Centro do Mundo!", revela-nos, de imediato, uma das mais profundas significações do espaço sagrado. Lá onde, por meio de uma hierofania, se efetuou a rotura dos níveis, operou-se ao mesmo tempo uma "abertura" em cima (o mundo divino) ou embaixo (as regiões inferiores, o mundo dos mortos). Os três níveis cósmicos – Terra, Céu, regiões inferiores – tornaram-se comunicantes. Como acabamos de ver, a comunicação às vezes é expressa por meio da imagem de uma coluna universal, *Axis mundi*, que liga e sustenta o Céu e a Terra, e cuja base se encontra cravada no mundo de baixo (que se chama "Infernos"). Essa coluna cósmica só pode situar-se no próprio centro do Universo, pois a totalidade do mundo habitável espalha-se à volta dela. Temos, pois, de considerar uma sequência de concepções religiosas e imagens cosmológicas que são solidárias e se articulam num "sistema" ao qual se pode chamar de "sistema do Mundo" das sociedades tradicionais: (a) um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; (b) essa rotura é simbolizada por uma "abertura", pela qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior); (c) à comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por certo número de imagens referentes todas elas ao *Axis mundi*: pilar (cf. a *universalis columna*), escada (cf. a escada de Jacó), montanha, árvore, cipós etc.; (d) em torno desse eixo cósmico estende-se o "Mundo" ("nosso mundo") – logo, o eixo encontra-se "ao meio", no "umbigo da Terra", é o Centro do Mundo". (ELIADE, 1992, p.24)

Pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. Por isso, tem o **sentido de centro**, e tanto é assim que a *Árvore do Mundo* é um sinônimo do *Eixo do Mundo*. [...] Figura Axial ela é naturalmente o caminho ascensional ao longo do qual transitam aqueles que passam do visível para invisível [...] É o pilar central que sustente o templo ou a casa, na tradição judaico-cristã, e é também a coluna vertebral a sustentar o corpo humano, templo da alma. (CHEVALIER, 1982, p. 84-85, grifo da autora)

Vê-se esse processo estruturante sendo repetido inúmeras vezes, na construção das cidades-estados. Esse Eixo do Mundo gera os templos, referem-se ao "marco -zero" e, posteriormente, são substituídos por igrejas. Estabelece-se, assim, o ponto central, no qual a sociedade será estruturada.

A partir dessa *imago mundi* são construídas imagens endógenas e exógenas que norteiam a sociedade e trazem consigo as relações de poder instituídas na cultura, por exemplo: quando as igrejas substituem os templos pagãos, não é apenas a imagem central e exógena, que é modificada, mas também todo um arcabouço simbólico que sofre um processo de transformação¹⁵⁰. Conforme (CHEVALIER, 1982, p. 86): "Em última análise, é o próprio Cristo que, por metonímia, se torna a Árvore do mundo, o eixo do mundo, a escada, a comparação é explícita em Orígenes".

No Brasil, esse processo acontece inicialmente, com a inserção dos jesuítas e posteriormente com o Barroco. Faz-se pertinente a citação de Frederico Moraes (1997, p.2) "A América Latina, já se disse, foi conquistada *a cristazos*, ou no dizer de Alfred Boulton, *com imagens mais do que armas*".

Nesse ponto central, as imagens construídas por nós mesmos (*imago mundi*) estabelecem os valores que irão reger a cultura e valores propagados pelo povo e seus produtos. Portanto, podemos falar que todo processo civilizatório consiste na apropriação do tempo e do espaço, desde a questão física até a mais abstrata.¹⁵¹ Segundo Virílio (2015, p.26) "A busca das formas não passa de uma busca do tempo."

¹⁵⁰ A palavra mais específica, para exemplificar, o que pretendemos aqui, seria Aculturação, pois as mudanças acontecem a partir de uma hierarquia pré-determinada que traz consigo inúmeras relações de poder.

¹⁵¹ Conceito discutido pelo Professor Dr. German Liorca Abad - Universidade de Valência no seminário: "Paul Virílio: Modernidade, Pós-Modernidade e Globalização" em agosto de 2013 na Universidade Paulista.

A construção das cidades parte da elaboração de um projeto que limita os espaços e insere dentro dos mesmos um determinado tempo para que as pessoas possam coexistir de forma integrada.¹⁵² (Exemplo: vias de trânsito e semáforos).

Essa apropriação do espaço parte de algo visível e tangível e, cada vez mais, atinge questões mentais e intangíveis¹⁵³, como por exemplo, o tempo que uma notícia ocupa a mente (questão discutida no livro: *Futuros Imaginários* - Richard Barbrook, 2009)¹⁵⁴, ou como propõe Rudolf Laban, o espaço kinespherico¹⁵⁵ limitado pelas condições comportamentais quando andamos na cidade ou entramos no metrô.

Norval Baitello (2007) diz: “[...] estar em um ambiente significa estar integrado a ele, configurando-o e sendo configurado por ele”.¹⁵⁶

Essa relação estabelecida entre o espaço e sua apropriação, assim como suas interferências nas nossas redes de significações, é desenvolvida também por Virílio: a relação entre tempo e espaço influencia a construção do real. Segundo o autor: "Existem gerações do real como há gerações demográficas ou culturais. A realidade nunca é dada de antemão, mas adquirida, gerada pelo desenvolvimento das sociedades" (VIRÍLIO, 2003, p.105).

Portanto, a maneira como o espaço é vivenciado e manipulado por cada um de nós influencia a nossa construção de mundo. Piaget¹⁵⁷ também reforça essa ideia ao dizer que nossa vivência no mundo inicia-se com a conscientização de tempo e espaço.

¹⁵² Paul Virílio desenvolve a relação entre cidade/ tecnologia e comportamento no livro: *Estética de la desaparición*: Anagrama, Barcelona, 1988. Disponível em: <http://www.upv.es/laboluz/leer/books/virilio_estet_desaparicion.pdf>. Acesso em: 23 nov.2013.

Discorre, também, sobre o espaço e o tempo e as suas relações com a tecnologia e o ciberespaço na parte II do livro: *Para navegar no século 21*: Sulina, Porto Alegre, 2003. O resto do tempo: p. 105-111. O mesmo assunto é desenvolvido por Eugênio Trivinho na Parte III do livro: *Epistemologia em ruínas: a implosão da Teoria da Comunicação na experiência do ciberespaço*. p. 167-180.

¹⁵³ Para mais informações consultar: HILLMAN, James. **Cidade e Alma**. Studio Nobel, 1993.

¹⁵⁴ Livro integral disponível em: <http://futurosimaginarios.midiatatica.info/futuros_imaginarios.pdf>. Acesso em: 23 nov.2013.

¹⁵⁵ *Kinesphere*: conceito desenvolvido por Rudolf Laban que tem como objetivo falar do campo espacial que nosso corpo pode atingir, nas seguintes dimensões: altura, comprimento, horizontal, diagonal, sem que haja transferência de peso para caminhar.

¹⁵⁶ Para que servem as imagens mediáticas? Trabalho apresentado por Norval Baitello Junior, ao Grupo de Trabalho "Comunicação e Cultura" do XVI Encontro da Compós, em UTP, Curitiba PR, em junho de 2007.

¹⁵⁷ Para mais informações sobre o assunto consultar o artigo: *A construção do espaço segundo Jean Piaget*. Lívia de Oliveira, 2005. Disponível no site da revista *Sociedade e Natureza*, Uberlândia, 17 (33): 105-117, dez.2005.

A centralidade da imagem é factual quando falamos sobre a capacidade humana de sonhar, imaginar e criar linguagens, tanto de forma simbólica pelas imagens endógenas, como na forma pela qual a sociedade se apropria do tempo e espaço, construindo assim, imagens exógenas que estão presentes na arquitetura, nas artes e nos meios digitais.

É a imagem construída (endógena ou exógena) que nos faz humanos, nos diferencia dos animais e norteia a sociedade. Ao falarmos de qualquer habilidade de construir imagens que preencham a ausência, de algo que estava presente, vemos a necessidade do homem de se apropriar do tempo e espaço para formá-la. Essa construção da imagem é norteada, na maioria das vezes, pelo padrão estético de cada época e traz consigo ideologias e modos de ver o mundo, formando e emoldurando a sociedade.

A consciência da morte, como apontamos no decorrer do capítulo, foi um dos fatos mais importantes para a construção de imagens, e a partir desse processo de imaginação e transformação da matéria em imagem, vemos claramente a centralidade da imagem como eixo norteador e construtor da cultura.

No próximo capítulo, além de mostrar as relações da morte com a construção das primeiras imagens nas máscaras e retratos, iremos nos aprofundar nos conceitos estéticos e nas relações tradicionais estabelecidas com as imagens, pontuando a incidência de características arcaicas e sua modificação após a propagação das imagens técnicas.

O objeto principal do próximo capítulo são as máscaras, retratos e autorretratos, e nosso intuito é demonstrar como as imagens arcaicas (endógenas e exógenas) estão presentes e sobrevivem nas imagens autorreferenciais da atualidade, como a *selfie*.

CAPITULO 3 - A PRESENÇA DA AUSÊNCIA

Como vimos no segundo capítulo, a imagem sempre foi a forma de trazer de volta a presença de algo que está ausente, começando pelos rituais funerários. Belting (2007) em seu livro, *Antropologia da Imagem*, faz um belo percurso histórico, explicando como acontece a corporificação das imagens nas primeiras culturas, relacionando, mais uma vez, a imagem e a morte.

Nesse capítulo, vamos fazer uma retrospectiva para contar a história da máscara, do retrato e do autorretrato, com o objetivo de fazer paralelos entre a imagem, a cultura e a sociedade, assim como em suas diversas significações e interligações no decorrer do tempo. O intuito é estabelecer quais dessas relações ainda sobrevivem no fenômeno estudado, a *selfie*.

Escolhemos algumas imagens, as mais significativas, para fazer um paralelo com o nosso objeto de estudo, porém no anexo II e III temos uma história mais completa do retrato e autorretrato. Caso sintam necessidade, sugere-se a leitura dos mesmos.

3.1. Máscara e Persona

Apenas por meio do mascaramento o rosto se converte no portador social de signos, cuja função executa. [...] Analisando a questão do ponto de vista social, o rosto verdadeiro não é aquele que a máscara esconde, mas o que só a máscara gera. Por isso, a máscara é igualmente o prelúdio de uma disciplina do rosto natural, que se estiliza em máscara para se confrontar à codificação que nela se enforma, [...] A encarnação da máscara, no sentido de Georges Bataille, é o auto-retrato mascarado do rosto sem máscara, que então se torna ele próprio máscara de uma <<máscara facial>> (BELTING, 2007, p.49-50).

Segundo Belting (2007, p.49) "a máscara é uma *pars pro toto* [parte pelo todo] da transformação do nosso próprio corpo em imagem". Nesse caso, o corpo pode ser considerado o suporte da imagem, um meio que torna-se invisível para dar visibilidade ao corpo aparente à máscara.

Um dos exemplos arcaicos, de como isso acontece, tem relação com os crânios de Jericó. Estes perderam seu rosto na decomposição, e com o uso da argila e pintura são reconstruídos gerando uma nova função simbólica que traz a presença de algo que está ausente e gera um signo social. Os mesmos são considerados, em si, *uma imagem da morte*.

No <<culto do crânio>> do Neolítico, os vivos asseguravam o seu trato ritual com os antepassados. A transformação do cadáver em *effigies*, como os Romanos mais tarde designaram o duplo ou a cópia, era ainda uma forma de preservação, tal como acontecera com a múmia. O antigo corpo [defunto] transformou-se numa imagem de si próprio [vivo]. (BELTING, 2014, p.185)

Ao pensarmos nas mais antigas máscaras de pedra e nos crânios de Jericó encontramos semelhanças, ambas ritualizam o corpo vivo e o conservam e, apesar de serem constituídas, para serem envergadas num corpo físico, podem ser retiradas desse suporte corporal e passar para outro, sem que percam suas características. "Existe, pois, uma relação entre máscara e retrato que o retrato de certas múmias egípcias torna muito claro". (BELTING, 2007, p.53), como veremos a seguir.

Se pensarmos que "a máscara é também um instrumento de possessão: ela é destinada a captar a força vital que escapa de um ser humano ou de um animal na hora de sua morte" (CHEVALIER, 1982, p.597), podemos relacionar a máscara como um invólucro do Eros, da força primordial, um registro da pulsão de vida, que é controlado por meio da moldura, canalizado e redistribuído à sociedade, portanto, "a máscara visa dominar e controlar o mundo invisível" (CHEVALIER, 1982, p.597, grifo da autora).

O simbolismo da máscara varia de acordo com as suas utilizações, mas Belting (2014, p.185), assim como Chevalier (1982, p.596) acreditam que "a máscara não esconde, revela. [...] A máscara funerária é o arquétipo imutável, no qual, supostamente, a morte se reintegra [...] e é destinada a fixar a alma errante do homem".

O grande papel da máscara é ser a mediadora entre as forças de captura e possessão, gerando assim, um símbolo de identificação. Podemos entender que os retratos, em geral, "são máscaras que se tornaram independentes do corpo e foram transferidas para um novo suporte. Em sentido contrário, é possível ler o retrato da modernidade como máscara da recordação e da identidade social". (BELTING, 2007, p.52).

Este pensamento pode ser transposto à atualidade ao analisarmos a *selfie*, a partir da identificação de um padrão, ou mesmo de uma moldura social que determina a sua forma e reflete a sociedade na qual estamos inseridos e, como dito

anteriormente, torna o corpo em suporte invisível que dá visibilidade à máscara, *persona* ou à *selfie*.

Nosso objetivo aqui é descobrir o que a *selfie* esconde, ou mesmo o que a máscara encarnada nas *selfies* revela sobre a sociedade pós-industrial. Ao analisarmos a história do retrato, do autorretrato e da *selfie*, percebemos que várias características das máscaras continuam presentes, seja de forma mais subjetiva, como dissemos acima, ou mesmo objetivamente, pela utilização do objeto (máscara) em si. A significação de seu uso se dá entre os elos de aparência e visibilidade objetiva, assim como entre aquilo que é escondido por ela.

Como exemplos de obras de arte temos o Autorretrato entre máscaras - James Ensor (1889) (figura 38 do Anexo III). Na obra, o artista usa a máscara como metáfora da solidão do homem industrial, ou seja, como recordação da identidade social de determinada época, como propôs Belting.

Os inúmeros autorretratos da Condessa Divina, no início do século XX (Figura 37 - Anexo III), também trazem a utilização de máscaras. Podemos concluir que as mesmas exerciam, a partir da função política, a criação de um personagem, ou mesmo a presença da "persona".

Antes de nos aprofundarmos nas análises, é necessário entender a ligação estabelecida entre máscara e o conceito de "persona". Ambos podem ser considerados sinônimos. A "persona" pode ser entendida, segundo Jung, como a máscara social que usamos em determinados ambientes. Ela reflete os valores culturais de cada época e faz a mediação entre o que somos e o que mostramos para a sociedade.

A palavra vem do teatro grego, onde cada ator utilizava uma máscara para construir seu personagem, porém "as máscaras não cobriam a face do actor, tornavam-se a sua face: Vista e vulto eram inseparáveis. [...] De algum modo é com os olhos do rosto autêntico que ela vê". (BELTING, 2011, p.87).

Persona também é sinônimo da palavra grega *prósopon*, que significa "o rosto visto, que <<está diante dos olhos>>" (BELTING, 2011, p.86), ou seja, é um objeto do olhar, porém existem algumas diferenças entre os conceitos: "O *prósopon* não esconde, mas mostra. Pelo contrário, a máscara romana, que é designada com a palavra *persona*, esconde o rosto do actor, que actua com a sua voz". (BELTING, 2011, p.86).

Para os gregos era a partir do rosto que levantavam-se questões filosóficas, o mesmo era considerado <<um meio privilegiado>>, máscara e rosto construíam o indivíduo; já no latim, diferente do conceito grego, máscara e rosto são coisas diferentes e referem-se principalmente à *persona*, "que outrora significa máscara".¹⁵⁸ Vale ressaltar a citação de Belting:

A relação entre rosto e máscara, um jogo de máscaras, reflectia a relação entre as duas naturezas, das quais ou só uma era visível, ou se tornava visível na outra, tal como um papel é representado pelo actor. (BELTING, 2011, p.93)

Esse jogo de máscaras permeia toda a história, e seu início se deu a partir da reconstrução dos rostos em cadáveres, que precisavam ser apresentados à sociedade para o culto. Mais tarde, a mesma máscara aparece com a representação de Cristo que traz consigo três imagens, numa delas "o rosto com que Jesus expressava a sua complexa <<persona>>. Só uma das três pessoas divinas poderia ser representada pelos artistas, mas nesta única imagem estavam sempre incluídas as outras duas pessoas". (BELTING, 2011, p.91). Nos aprofundaremos nessa relação ao analisarmos o autorretrato de Albert Dürer feito em 1500.

Nos retratos a partir do Renascimento estabelece-se uma relação diferente, onde existe uma separação um pouco mais evidente, entre rosto e máscara. A imagem do retrato traz consigo a representação social e função política do indivíduo.

As formas pelas quais as máscaras foram utilizadas para representação das pessoas se modificam conforme o ambiente e contexto na qual estão inseridas, mas sua utilização ainda é muito difundida na arte Contemporânea, como veremos nos exemplos abaixo. Modifica-se o meio no qual a máscara é representada, mas ela sobrevive até a atualidade.

O trabalho da fotógrafa, Cindy Sherman (Figura 45 - Anexo III), traz consigo uma brincadeira com o conceito de *persona* que toma forma, muitas vezes, por meio da maquiagem que pode ser entendida como máscara do rosto. Outra característica importante é ver como o cenário dos seus autorretratos é construído, a fim de questionar a identidade social e cultural e o papel da mulher na sociedade pós-industrial.

¹⁵⁸ Hans Belting lançou em março de 2017 a tradução do livro: *Face and Mask*, em inglês. O livro aprofunda os conceitos tratados em "A imagem verdadeira (2011)", especificamente as relações entre rosto e máscara. Sua tradução em português ainda não está disponível. Sugerimos a leitura no tópico "A <<persona>> de Cristo e o conceito de máscara" no livro *A verdadeira Imagem* (2011, p. 85-98) para apresentar o início da reflexão entre rosto e máscara.

As obras da artista Tomoko Sawada (Figura 46 - Anexo III) retomam o mesmo conceito, mas desta vez o uso da máscara se vale do vestuário que traz novamente o questionamento sobre a *persona* e a identidade social.

Essas características ressaltadas anteriormente são encontradas no fenômeno estudado, por meio do padrão estético e moldura no qual esse fenômeno é produzido. Ao observamos as selfies das (Figuras 7 e 52), assim como, as demais impressas nessa tese, vemos uma incrível semelhança, o enquadramento, a "pose" que, muitas vezes, traz consigo a *persona* que quer aparecer, a função de visibilidade e enquadramento social, a partir de padrões estéticos que observam desde a maquiagem, o cabelo e atentam para que as axilas não apareçam ao fazermos uma *selfie*.

Como vimos acima, o papel da máscara, seja a máscara mortuária, estética ou mesmo a "pose" para a *selfie*, traz consigo, como dissemos anteriormente, a máscara como mediadora entre as forças de captura e possessão, gerando assim um símbolo de identificação. Essa captura e possessão ocorre por meio da imagem, independente do suporte ou meio utilizado, portanto, a *selfie* carrega consigo, assim como diversos autorretratos e retratos, características arcaicas.

A *selfie* pode ser considerada uma máscara que é feita pela imagem do corpo e sobrevive em outro suporte visual, nulodimensional¹⁵⁹ (imagem técnica, ou digital¹⁶⁰) e, a partir da sua aparência, se estabelece como mediadora entre forças de captura pela imagem. A força de possessão exercida anteriormente pelas máscaras, que estabelecia relações com Eros e com a função de vida, hoje em dia nos traz diferentes conotações, pois, na maioria das vezes, a imagem da *selfie*, diferente das máscaras funerárias da Antiguidade, não carrega em si um arquétipo imutável, que se abre como portal imaginativo. Elas são imagens autorreferencias que repetem o imaginário dominante, superficial e aparente.

O que nos preocupa nesta análise é justamente a inversão simbólica que ocorre nas imagens autorreferencias da pós-modernidade. Como vimos, a máscara arcaica trazia consigo uma pulsão de Eros, pulsão vital, imaginativa e de movimento, diferente da *selfie* que busca sempre uma repetição do mesmo padrão estético por meio da espetacularização da aparência. Quando as imagens simulam simplesmente o significado, só conseguem significar-se a si mesmas. Se, outrora,

¹⁵⁹ Conceito de Vilém Flusser (1985)

¹⁶⁰ Imagem digital é o correspondente para Belting, do que Flusser chama de imagem técnica.

eram medidas pela realidade, põem-se hoje a si próprias no lugar da antiga experiência da realidade. (BELTING, 2011, p.19)

Um exemplo claro de como isso se manifesta na atualidade é o livro “*Selfish*”, da renomada editora Rizzoli em Nova York. Kim Kardashian fez uma junção de diversas *selfies* (352) para compor um livro e dar de presente ao namorado. Ao finalizar o "presente" imaginou que todos os fãs deveriam "ter o privilégio" de acessar suas imagens. A celebridade lançou no ano de 2016 quinhentas (500) cópias autografadas do livro, que esgotou em menos de um minuto.

Percebe-se que os valores de exposição sugeridos por Walter Benjamin estão presentes, bem como os valores de culto e a idolatria pelas imagens.

3.2. Retrato

As máscaras mortuárias no Egito e os retratos de *Fayum* podem ser considerados retratos realistas, pintados sobre madeira em múmias do Egito romano, e apesar de fazerem referências arquetípicas são construídos a partir do corpo do indivíduo que faleceu.

Figura 41: Retrato funerário 190-220 a.c



Fonte: Blog do Professor Óscar Colorado Nattes¹⁶¹

Assim como as novas tecnologias e meios, o retrato abraça e se apropria do crânio e da máscara, construindo assim, seu gênero que traz consigo características anteriores. Pode ser considerado um dos gêneros mais fortes das artes visuais,

¹⁶¹ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 3 mar.2016.

"com presença e influência constantes na história da arte, dos tempos mais remotos à contemporaneidade mais ousada". (COELHO, 2008, p.15)

As datas de origem do retrato, como toda a tentativa de estabelecer uma cronologia histórica e linear das imagens, são controversas¹⁶². Segundo Teixeira Coelho (2008), há 27 mil anos já se fazia retratos, como por exemplo, a descoberta em 2006 de rosto humano desenhado nas paredes da gruta de *Villonneur*, na França. Acredita-se que os primeiros retratos surgiram na Antiguidade, há registros no Egito, Índia, Atenas e Roma, sua função era predominantemente funerária e política. (NATES, 2012)

Uma das questões mais importantes, a respeito dos retratos, é a fascinação que eles exercem na mente e imaginação humana. Como duplos encarnados, nos recordam as relações mágicas estabelecidas com as imagens e nos olham de volta, nos seguindo pelas salas e ambientes, trazendo à presença algo que está ausente.

Esse é um dos motivos pelos quais os povos ditos primitivos não se deixam fotografar, "na fronteira entre o animado e inanimado, os retratos têm uma vida própria e essa vida nos toca e nos incomoda profundamente" (COELHO, 2008, p.16), seja por sua presença (quando não suportamos o sujeito) ou pela presença da ausência (quando sentimos falta de alguém que já se foi).

Podemos dizer, então, que a prática e a ideia do retrato ultrapassam as questões meramente artísticas e representacionais e despertam uma prática psicológica que exerce influência tanto no observador como no retratado, como nos esclarece Coelho (2008, p.190): "esse momento de agora, hoje, no exato instante em que o observador se depara com as imagens do Outro o devolvem uma imagem de si mesmo."¹⁶³

O mesmo acontece com as *selfies*. Estamos sendo acompanhados por diversos rostos de pessoas que aparecem a todo momento nos dispositivos móveis,

¹⁶² As pinturas rupestres na maioria das vezes não são consideradas retratos, pois normalmente, não se mostrava a identidade do indivíduo, e sim, a espécie humana, o viés era coletivo. Mas nesse caso específico, consideramos, o retrato.

¹⁶³ OCTAVIO, Luciano. **Olhar e ser visto**. Coleção Masp 60 anos. São Paulo: 2008. Catálogo publicado por ocasião da exposição OLHAR E SER VISTO, organizada por Teixeira Coelho, com curadoria adicional de Denis Donizeti Bruza Molino e de Eunice Sophia, no Museu de Arte de São Paulo, inaugurada em 2 de outubro de 2008.

como fantasmas sem corpo, mas que afirmam sua presença por meio da imagem virtual em todos os lugares.¹⁶⁴

Na vida pessoal somos abençoados e assombrados por pessoas que fizeram parte da nossa experiência. Ou seja, o retrato que estava presente em lugares pré-destinados para tal e, na maioria das vezes, carregados de simbolismo, migram para todos os lugares, independente de seu significado. O que importa é a visibilidade, a aparência e a fantasmagoria.¹⁶⁵

A fantasmagoria é a aparição das imagens-*phantasma* que não correspondem ao real porque, na verdade, ao mesmo tempo em que são percebidas, não estão presentes; ao mesmo tempo em que buscam aparecer e corresponder ao real de algo, esse algo não existe como presença objetiva e, por isso mesmo, não pode ser representado como real. Em resumo, Fantasmagoria, destarte, é o conjunto das imagens representativas feitas pela sociedade no intuito de representarem a si mesma e que tomam um caráter de coisa que seja independente da vontade e do pensamento dessa mesma sociedade. Ou seja, a sociedade produz as imagens representativas do real e encaram essas mesmas imagens como não sendo fruto de sua imaginação ou produção intelectual. A ilusão como imagem mental que percebe o mundo, corresponde-se com ele e o caracteriza. Como fantasmagoria, torna inconsciente essa imagem mental ilusória em imagem independente e representante do real, como objeto que se move sozinho e indiferente da vontade da sociedade produtora de mercadorias e de sua própria cultura. (DAMIÃO, JR, s/d).

Na propaganda, a mesma coisa acontece, a presença daquilo que nos falta aparece a todo instante para nos lembrar a sua ausência.¹⁶⁶

Somos condenados a estar diante da presença da ausência, desde o início dos tempos. De forma que podemos dizer que são as imagens e/ou os portais que nos mostram tanto a presença da ausência como a ausência da presença (assunto que será discutido posteriormente).

Assim como as relações que estabelecemos com as imagens de retratos se modificam, a definição de retrato também muda no decorrer da história, e depende muito da área específica do conhecimento, porém na maioria das vezes, faz referência à pintura e semelhança.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Como professores, nossos alunos nos acompanham nas redes sociais, whatsapp etc, assim como, em todos os outros trabalhos, nossos superiores e subordinados estão presentes virtualmente a todo instante.

¹⁶⁵ Disponível em: <<http://www.sbpcnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/6033.htm>>. Acesso em: 17 maio.2017.

¹⁶⁶ Jean Baudrillard discorre sobre isso no livro: O sistema dos objetos (1968), especificamente no capítulo 3 - A publicidade.

¹⁶⁷ Segundo a enciclopédia do Itaú Cultural¹⁶⁷ retrato é: "Representação de uma figura ou de um grupo elaborada a partir de modelo vivo, documentos, fotografias, ou com auxílio da memória, o retrato (do latim *retrahere*, copiar) em seu sentido primeiro ligado à ideia de mimese. "Ou seja, na maioria das vezes, o retrato é legitimado pela semelhança entre a imagem e o sujeito retratado.

É importante reforçarmos que o retrato traz consigo características do duplo (como discutimos no capítulo anterior) e da mimese. Segundo Gebauer e Wulf (2004, p.75) é por meio da capacidade mimética que ocorre a mediação entre dois mundos, "entre um mundo existente, interpretado simbolicamente; e um segundo mundo, produzido em processos particulares".

É necessário entender que o conceito de mimese discutido pelos autores citados acima não se refere apenas à imitação. Essa é apenas uma das características da mimese. Outra questão importante é ressaltar que os processos miméticos, apesar de serem consequência da referência mimética, não dependem apenas de semelhanças.

Ao aplicarmos essa regra aos retratos, percebemos que existe uma relação entre quem retrata e o retratado, assim como um consentimento e troca de ambas as partes para construir a imagem.

Elas são, de um lado, parte de um processo dialógico entre o autor mimético e seu mundo, e por outro, entre o primeiro mundo e os outros. Desta forma, ordenada no espaço interpessoal, a mimese é objeto de estratégias de poder. (GEBAUER; WULF, 2004, p.75)

Porém, é necessário pensarmos que toda imagem construída tem uma intenção, seja ela social, cultural, política ou econômica, e dentro dessa construção existem estratégias de poder.

O poder da mimese está situado essencialmente nas imagens que ela produz. Ela cria um mundo de fenômenos, da aparência e da estética. As imagens têm, de fato, uma existência material, mas aquilo que elas representam não faz parte da realidade empírica: pertence a uma outra ordem do saber. As imagens produzem uma ligação entre o homem e a realidade empírica, mas elas também têm um lado de ilusão, simulação, ficção e engano. Elas mostram uma tendência à autonomia, pois elas tornam-se simulacros, simulações e acontecimentos sensíveis sem referência ao real. Surgem imagens e textos sem sujeito: a mimese torna-se auto-referente. (GEBAUER; WULF, 2004, p.50)

Essa autorreferência é visível pela maneira como as imagens "nos invadem", por meio da *aisthesis* (estética em grego), ou seja, é por meio dos sentidos que as imagens se apresentam a nós. Dentre esses sentidos citamos: tato, olfato, paladar, audição; a visão é o sentido mais legitimado na sociedade ocidental e é considerado de distância e alerta, diferente do tato e paladar que são considerados de proximidade. Nos aprofundaremos nessas relações e suas consequências no próximo capítulo.

O padrão mimético exercido pelas imagens traz consigo costumes e valores que moldam o *Ethos* social, norteando a conduta, os hábitos, o sensorialismo e a cognição humana (SODRÉ, 2002, p.11). Como exemplificamos essas relações de poder por meio da história do retrato?

Na Grécia, os escultores normalmente retratavam os indivíduos, considerados importantes, a partir dos padrões estéticos vigentes na época, ou seja, a proporção e a simetria que surgiam com a lei de ouro, (proporção áurea) servia como molde para criar uma imagem das pessoas à semelhança da estética vigente.

O que isso quer dizer? A busca pelo belo fazia com que as criações artísticas respeitassem, em primeiro lugar, o padrão estético. Portanto, o escultor modificava, muitas vezes, o retrato dos indivíduos para que sua aparência seguisse os padrões simétricos propostos na época. Ou seja, existia o que podemos chamar de *Photoshop* arcaico, que acontecia por meio da negociação interpessoal entre o artista e o retratado.¹⁶⁸

Nos retratos do século XIII e XIX, muitas vezes, "o realismo deveria submeter-se aos interesses contextuais da representação, razão pela qual, sobretudo, nos retratos da pompa ou de aparato, os eventuais defeitos físicos dos modelos eram diminuídos ou ocultados". (COELHO, 2008, p.54)

Quando analisamos a notícia¹⁶⁹ de uma mulher que gastou R\$ 30 mil em plásticas para fazer a *selfie* perfeita, podemos estabelecer relações com as mesmas noções estéticas da Grécia. Toda a indústria da plástica tem como padrão a simetria, e é a partir dessa simetria que se constroem as novas imagens dos corpos. Essa não é uma tendência nova, pelo contrário, vem da Antiguidade.

Abaixo podemos ver a foto de Triana (mulher que se submeteu às plásticas com objetivo de ser contratada por agências para fazer a *selfie* perfeita).

¹⁶⁸ Essa relação consensual, hoje em dia, ocorre entre o indivíduo e a máquina, como veremos no quarto capítulo, por meio de aplicativos, celulares e toda a indústria da *selfie*.

¹⁶⁹ Notícia 1 - Anexo I - Marie Claire 2014. Disponível em:

<<http://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2014/05/mulher-que-gastou-r-30-mil-em-plasticas-para-selfie-perfeita-e-contratada-por-agencia-e-cache-pode-chegar-r-480-mil.html>>. Acesso em: 28 maio.2014.

Figura 42: Triana antes e depois



Fonte: Marie Claire¹⁷⁰

A busca pela simetria fica clara na foto. A foto da esquerda, anterior aos procedimentos, é menos simétrica do que à da direita, percebemos claramente nos olhos; ela também fez enxertos de gorduras nas bochechas para que ficassem proporcionais, aplicações de botox, plástica no nariz e implante no queixo. Institui-se aqui a mimese de "um tipo de realidade elevada" que apresenta "um palco onde o mundo deve ser representado como ele deve ser" (GEBAUER; WULF, 2004, p.51)

Segundo a reportagem, escrita pela redação da Marie Claire:

A Academia Norte-Americana de Cirurgia Plástica Facial e Reconstructiva foi notificada neste ano sobre o enorme impacto que a ascensão das "selfies" está causando sobre a indústria da cirurgia plástica. Após o levantamento, um em cada três médicos relataram aumento nos pedidos de procedimentos feitos por pacientes infelizes com a aparência exibida nas redes sociais. Entre as cirurgias mais pedidas estão retoques no nariz, transplantes de cabelo e cirurgia na pálpebra.¹⁷¹

Observamos neste ponto da pesquisa uma comprovação da nossa hipótese. A imagem que continha vetores interiorizantes e era elaborada como cerne do pensamento humano, refletindo valores simbólicos das sociedades e cultura (mundo que gera imagem), passa a ser a imagem dominante de repetição que começa a construir, a partir de padrões exteriorizantes, a aparência do mundo, esvaziada de vetores simbólicos, mas repleta de valores aparentes.

Afirma Vilém Flusser que as imagens já não são janelas, que <<em vez de representar o mundo, na verdade, o alteram>>, até que o homem, em vez de decifrar criticamente, as projeta no mundo <indecifradas>>. Esta

¹⁷⁰Disponível em: <<http://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2014/05/mulher-que-gastou-r-30-mil-em-plasticas-para-selfie-perfeita-e-contratada-por-agencia-e-cache-pode-chegar-r-480-mil.html>>. Acesso: em: 28 maio.2014.

¹⁷¹ op.cit

inversão da função imaginal pode apelidar-se idolatria>>. As imagens técnicas começaram a substituir a realidade. (BELTING, 2011, p.21)

Constrói-se assim, o que Baudrillard chama de hiper-realidade. São os simulacros, enquanto imagens fantasmagóricas que, a partir da aparência, anulam a diferença entre imagem e realidade. Temos uma imagem construída por nós, pela sociedade e principalmente pela indústria, que acaba por nos construir. Gebauer e Wulf já afirmavam:

O surgimento dos meios de comunicação de massa fomenta esse processo¹⁷². Suas imagens comportam-se mimeticamente em relação à realidade apreendida. Eles recriam a realidade, modificam-na e absorvem-na. A mini-naturalização e a aceleração da realidade transformam-se em um substituto para o cotidiano de experiências reais e da verdade. Para o cotidiano, não é a realidade que se torna imagem, mas as imagens que se tornam realidade. [...] Como criação de ficções sociais, a mimese sai da área da estética e age como força social. (GEBAUER; WULF, 2004, p.50)

Como podemos ver ao relacionarmos os conceitos de Gebauer e Wulf com a reportagem há uma inversão. O fenômeno das *selfies* alavanca a indústria da plástica, a partir de um simulacro de imagem perfeita, normalmente construída pela máquina ou computador. Essa imagem passa a reger nossos padrões de imagens ideais e gera um culto "à imagem perfeita". Esse culto pode ser caracterizado como Idolatria, segundo Belting:

O conceito de idolatria contém uma censura que se encontra já inserida na própria forma verbal. Estigmatiza os que das imagens fazem um objecto de adoração (latreia), mas sobretudo adoram as imagens falsas (eidola). O conceito de ídolo. (BELTING, 2011, p.23)

Ao compararmos os conceitos de Belting e Baudrillard, entendemos que o conceito de simulacro (simulacra) corresponde à palavra em latim (eidola). Ambos sugerem idolatria a uma imagem que toma o lugar da realidade, ou seja, uma imagem morta que anula a própria realidade e a presença. Essa imagem não pode apenas se referir à presença de ausência, mas principalmente à ausência de presença (assunto que retomaremos no próximo capítulo).

Essa mania por imagens, existente desde os primórdios gera o que Günther Anders chamou de iconomania em 1956:

[...] o autor cunhou esse conceito para designar uma nova dimensão na economia imaginal da sociedade. Identificou nessa mania a ilusão do homem de se multiplicar do mesmo modo que o podem fazer os produtos

¹⁷² Processo discutido anteriormente, onde as imagem e textos aparecem sem sujeito, gerando assim, uma mimese autorreferente.

técnicos. A perfeição dos produtos técnicos desencadeou nos seus inventores a vergonha de não serem tão perfeitos e também tão habilidosos para superar o tempo e o espaço. Na revolução pós-industrial, que Anders ainda não podia prever, a sociedade produz, entretanto, cada vez menos coisas materiais e cada vez mais <<dados>> e informações. O centro da gravidade desloca-se assim, definitivamente, da coisa para a imagem. As imagens transmutam-se em símbolos e, ao mesmo tempo, em máscaras da informação incorpórea. Se a produção de imagens se converte na mercadoria mais importante, as informações tornam-se, por seu lado, mais desejadas do que as próprias coisas. O <<objecto do desejo>> é uma imagem. As imagens são hoje consumidas como informações, que poupam ao público as fadigas da leitura. São informações com a intimação à idolatria. (BELTING, 2011, p.24)

A idolatria e o processo de iconomania não nascem de repente, eles estão em permanente construção e remontam aos tempos arcaicos, como dito anteriormente. O que se modifica certamente nesse processo é a velocidade na qual a criação e o consumo das imagens acontece na era pós-industrial, em virtude dos novos aparatos da comunicação.

Para identificar como o processo de idolatria está presente desde a Antiguidade, retomamos à história do retrato.

Em Roma, a construção (*mis en cene*) do retrato era diferente da Grécia. Os valores da sociedade valorizavam as guerras, as conquistas e a dominação de territórios, o que se ressaltava não era a simetria e sim as expressões, as rugas, as cicatrizes, pois as mesmas traziam consigo a imagem do homem ideal da época. Cultuavam-se os guerreiros, soldados e todos aqueles que doavam seu corpo e mente para conquistar os objetivos, "ditos coletivos".

Na Idade Média, o grande retrato, encarnado em suporte (normalmente, na técnica do mosaico) era a imagem de Cristo e dos Santos, enfatizando o Teocentrismo e sua supremacia por meio das imagens sacras, podemos perceber a ligação entre realidade, imagem e fé trazida por Belting (2011):

Com os conceitos de realidade e fé encontramos-nos já na esfera da religião, na qual esta expectativa de imagens, tinha outrora, a sua <<situação vital>>. Ela representava uma espécie de realidade absoluta, por detrás da fachada das coisas. Visto que esta realidade não estava disponível de um modo empírico e sensível, os guardiães da fé ou a tornavam perceptível por meio de imagens, sobre as quais exerciam um controlo, ou decretavam uma proibição das imagens que, no entanto, não anula de todo as imagens, antes as subtrai aos olhos, a fim de as transferir para a representação interior. (BELTING, 2011, p. 9)

O autor enfatiza que as imagens são utilizadas como janelas para a realidade, porém a realidade é mutante, assim como nossas relações com as imagens, como veremos nesta breve cronologia. De todo modo, a força exercida pelas imagens e a

busca de uma *imagem verdadeira*¹⁷³, que represente a realidade, são sempre um desejo da humanidade, seja pela propagação da mesma ou pela necessidade de anulá-las.

Percebemos que ao falarmos de imagens falamos também de fé, em uma crença de que aquela representação é real. Essa fé gerada nos primórdios pela imagem reflete-se ainda hoje no pensamento ocidental, por meio da iconomania. “Nos conceitos de imagens sobrevivem conceitos de fé, e as práticas icônicas iniciaram-se outrora como práticas de fé.” (BELTING, 2011, p.9). Essa fé nas imagens permanece na sociedade pós-moderna e no fenômeno estudado.

Entendemos o conceito de fé, a partir de Belting, no âmbito antropológico e não apenas teológico, podendo assim pontuar que nas imagens do iluminismo ou nas imagens de celebridades na atualidade se manifestam a mesma fé refletida nas imagens da Idade Média, ou seja, a fé nas imagens não se perdeu após a secularização das mesmas, apenas se modificou e retroage nas imagens das mídias atuais, inclusive nas *selfies*.

3.2.1. Retrato e Reconhecimento social

Do século XIV em diante, pairamos em um período no qual a alta difusão do retrato se deu como forma de reconhecimento social. A partir daqui podemos perceber uma nova forma de relação com as imagens, que traz consigo o conceito do duplo, mas também o formalismo estético da imagem tradicional, a moldura¹⁷⁴ que recorta a sociedade de tempos em tempos.

Para catalogar a história do retrato utilizamos o livro: Olhar e ser visto, catálogo de uma exposição do Museu de Arte de São Paulo, desenvolvido por Teixeira Coelho (2008). Segundo o autor, quando falamos em retrato podemos

¹⁷³ Conceito desenvolvido e questionado pelo historiador Hans Belting (2011) em seu livro: A imagem Verdadeira. Retomamos nesta nota a introdução do livro: "Que é uma imagem verdadeira? A questão não se levanta só após a existência da fotografia. Mas a fotografia prometeu uma resposta que era garantida por meio da técnica objectiva. É deveras sintomático que aspiremos a uma imagem verídica. Se já são imagens então devem mostrar a verdade. Depressa nos dispomos à censura de que as imagens <<mentem>> - o que não lhes perdoamos. De facto, buscamos nelas provas para o que desejamos ver com os próprios olhos. Onde tal não é possível, ansiamos por imagens para fazermos ideia de algo. Em seguida, corremos presa para uma imagem verdadeira que é tão só um outro conceito para uma imagem que reflecte a realidade como ela é". (BELTING, 2011, p. 9)

¹⁷⁴ "Molduras são contornos. São estruturas que definem campos e dimensões, tempos e espaços". (CANTON, 2010)

dividi-lo em categorias: (A) Os retratos da pompa, (B) Os recursos à cena (retrato e movimento e retrato e seu duplo), (C) O Eu mesmo (autorretrato), (D) Os retratos modernos e (E) A desconstrução.

Exemplificamos com imagens no Anexo II todos esses processos e, na sequência dessa pesquisa, iremos escolher algumas imagens para explicá-los, com a finalidade de observar se essas características utilizadas para teorizar os retratos se aplicam ao fenômeno da *selfie*.

É no Renascimento, século XV a XVII, que o retrato tem sua grande difusão, apesar de as encomendas aos pintores serem, em sua grande maioria, ligadas a temas sacros e à igreja, abre-se um novo mercado para os artistas. Com as descobertas da navegação, efetiva-se o desenvolvimento comercial e surge o burguês; as famílias muito pobres da Idade Média buscaram atravessar o mar na tentativa de sobreviver e tornaram-se comerciantes. Foi por meio do retrato que eles planejaram difundir sua imagem e seu status.

Nessa época, a tentativa de fazer uma representação fiel era supervalorizada. O retrato, portanto, tem uma função sócio-política e pode ser considerado um símbolo de poder e status.

Como no Renascimento, o retrato ainda não era democratizado, e seu custo era alto, devido ao tempo despendido pelo artista para fazê-lo. Assim, o retrato representa uma posição de poder daqueles que conseguem na imagem uma manifestação de presença "quase" eterna.

Esses quadros são reconhecidos como os (A) Retratos de pompa. Objetivavam por meio da imagem trazer um reconhecimento social aos indivíduos, propagando a sua imagem e influência. Coelho (2008, p.20) nos diz que esses são retratos autônomos, ou seja, não são mais parte da arquitetura, "eles surgem no século XIII e ganham impulso com a invenção da portátil tela de pano como suporte, como exemplo mais antigo temos uma Madona de 1410".

Pode-se dizer que, o retrato, a partir do século XIV, é uma representação de personagens sociais elaborados entre o olhar do artista e dos representados. Os retratos assinados por Holbien, Tiziano ou Van Dick possuem essas características, normalmente o fundo é neutro e os personagens são representados de meio corpo ou corpo inteiro, possuem poses hierárquicas e representam, sobretudo, o poder desses membros, na sociedade. Temos alguns exemplos no Anexo II - Figura 4, 5 e

6 (Retrato de Ana de Cleves; Retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo e Retrato do Casal Arnolfini, respectivamente). Faz-se pertinente a citação de Coelho:

Os primeiros retratos de pessoas foram os da realeza, do alto clero e da aristocracia, donde serem de aparato (no Renascimento surgem os retratos das pessoas mais comuns ou, em todo caso, dos burgueses). Como toda pintura de gênero, o que primeiro se trata aqui é o próprio código a que a obra pertence - no caso, a própria pompa, a idéia de pompa; o retratado é meio para pintar-se a pompa de si mesma. O retratado existe porque a pompa existe. (COELHO, 2008, p.20)

Ressaltando a última frase, "o retratado existe porque a pompa existe", ou seja, o que se retrata é o status social, a autovalorização daqueles membros na sociedade, sejam eles parte da realeza ou não. De qualquer forma, todos que são considerados importantes devem ter seu retrato.

A *selfie* traz consigo essa questão, a valorização social pela aparência que nos insere a determinadas "tribos" ou culturas, por meio das vestimentas, gestos ou poses que nos fazem representantes ou parte de algo que não é apenas individual e tem importância no coletivo.

A imagem como meio de legitimação social é mais uma das características arcaicas que vemos no retrato, e estas estão presentes também nos autorretratos e nas *selfies*.

O segundo tipo de retrato estabelecido por Coelho (2008) é o recurso à cena. Nesse caso, a cena é mais explícita, a narrativa é ampla, o retrato conta uma história de como vivem aquelas pessoas e quais são seus valores. Segundo o autor, esses retratos associam seus modelos junto a alguma outra coisa, dando outro sentido, ou seja, sugerem uma qualidade própria do retratado que aparece por meio do cenário, do ambiente no qual as pessoas são retratadas. Exemplificaremos essa tipologia do retrato à cena, no quadro: As meninas de Diego Velázquez. (Figura 48 desse capítulo - item 3.4)

Podemos ver também que a *selfie* se apropria dessas características. As famosas *selfies* no espelho das academias, as *selfies* em pontos turísticos e, até mesmo, as *selfies* em funerais, entre outras, (como na figura 19, 21, 23, 28 ou 31 do primeiro capítulo), são autorretratos que, por meio do cenário, contam determinada história na qual o retratado, aparentemente, participa.

Ao analisarmos a história do retrato, entendemos que eles têm inúmeras funções, entre elas a biografia, a documentação, o registro social, a função estética

e a revelação psicológica do indivíduo; porém, na maioria das vezes, estão associados à memória e ao passado, sendo assim, uma maneira de estender a vida após a morte, ou mesmo, voltar a algo do passado.¹⁷⁵

A função mágica da imagem discutida no primeiro capítulo está clara no decorrer da história do retrato e representa a necessidade de se tornar imortal, por meio da imagem, característica que sobrevive até hoje no fenômeno estudado.

3.2.2. Projeção-identificação

Conforme estudamos o retrato, percebemos que o mesmo traz um pouco do artista na representação do outro. Sua visão de mundo, estética e valores são representados na obra final, e há uma junção entre o retratado e quem o retrata, assim como existe um reflexo do ambiente e contexto social-cultural, da visão de mundo, no instante em que a representação foi feita e no instante no qual ela é observada. Como disse Oscar Wilde ao falar do livro "O retrato de Dorian Grey": "Todos os retratos que são pintados com sentimento são retratos do artista, não do modelo. O modelo é accidental [...] não é ele [...] mas sim o pintor que, na tela colorida, se revela". (WILDE, 1962)

Isso acontece devido ao sistema de projeção - identificação, temos a tendência de ver nos outros o reflexo de nós mesmos. Segundo Morin (2014, p.109): "A projeção é um processo universal e multiforme. Nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões e temores se projetam não apenas no vazio, em sonhos e imaginação, mas em todas as coisas e em todos os seres".

Esse complexo de projeção e identificação é responsável pelos fenômenos psicológicos subjetivos. Segundo Morin (2014, p.110), esse processo tem 3 estágios: o primeiro automórfico, onde colocamos, no outro, características e traços de caráter que são nossos; o segundo - Antromorfismo que é a capacidade de fixarmos traços e tendências humanas em objetos e coisas materiais e, por último; o terceiro estágio puramente imaginário, onde chegamos ao conceito de duplo, isto é: "à projeção de nosso próprio ser individual numa visão alucinatória na qual nosso espectro corporal nos aparece".

¹⁷⁵ Sugere-se a leitura do Anexo II - História do retrato que relata detalhadamente suas características e diferenças entre o século XV ao XX.

Analisando esse processo de projeção-identificação, percebemos que existe um contágio do que somos e pensamos na forma de enxergar os outros. Essa "distorção" acontece também quando pensamos em nós mesmos, representa-se, então, a *persona* que imaginamos ser. Nesse sistema comunicacional há um vínculo entre os participantes do processo e o ambiente.

O conceito de vínculo conduz à necessidade de tratar a comunicação humana como um ambiente em permanente construção pelos seus participantes, todos exercendo múltiplas funções concomitantes e, portanto, saturado de indeterminação. A comunicação, nesse sentido, é vista como um processo probabilístico e nunca determinístico. (BAITELLO; SILVA, 2013, p. 2).

Podemos ver que estes vínculos ocorrem também nos autorretratos "um autorretratado é muito mais do que uma representação visual mimética do artista, ele é uma narrativa aberta à interpretação do observador" (NATTES, 2012)¹⁷⁶, onde o autorretratado se expõe e se reconstrói a partir do olhar do outro.

Os retratos e autorretratos trazem muito mais do que a semelhança física com seus modelos. Eles trazem também um personagem construído por inúmeras relações, esses personagens despertam o que Morin chama de participação afetiva e consiste no sistema identificação-projeção, vinculando assim a imagem ao espectador, atuando como formação de vínculos, sejam eles culturais ou hipnógenos.

O retrato, portanto, é construído por ligações e elos, entre o retratado (seu consentimento) e o artista, entre a obra (imagem) e o espectador, entre o meio social e cultural do instante do retrato e entre a recepção que o mesmo terá em outro contexto social. Ou seja, a análise da imagem deve ser feita em um tempo complexo, no qual Aby Warburg chamava de heterocronias.¹⁷⁷

O processo de projeção-identificação também pode ser observado nas *selfies*, ele é feito a partir da imagem mediática de personagens considerados importantes em determinada época, são considerados modelos e fonte de cópia para a imagem. Os tipos de vínculos estabelecidos são a diferença, em primeiro lugar são vínculos a simulacros e imagens construídas que trazem consigo padrões estéticos dominantes.

¹⁷⁶ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia>>. Bright Susan, *Autofocus, the Self-portrait in Contemporary Photography*, Edit. Thames and Hudson, London, 2010, p. 9. Acesso em: 21 jan.2017.

¹⁷⁷ Conceito explicado em nota de rodapé do segundo capítulo.

Há, portanto, apenas a repetição e não um processo vinculativo entre pessoas, de forma que podemos considerá-lo um vínculo hipnógeno, que apenas reflete o imaginário mediático. Segundo Baitello Jr e Silva (2013):

Vínculos hipnóticos/hipnógenos caracterizam-se não somente pela resposta literal ao comando estabelecido, mas também por esta ação basear-se em forte poder de comando do hipnotizador para com o hipnotizado. Sua natureza, entretanto, é a instituição instantânea (ação arrebatadora), a obsolescência e a efemeridade (não perduram no tempo) e a superficialidade ou gratuidade (pretendem sempre ser autossuficientes e autorreferentes, se apresentam como inócuos e inofensivos). Podemos considerar que se diferenciam por completo dos vínculos fundados em ambientes da cultura em sua dimensão histórico-antropológica. (BAITELLO; SILVA, 2013, p.6)

Quando falamos da história do retrato e do autorretrato, percebemos que, na maioria das vezes, o processo de identificação-projeção refere-se a vínculos culturais que "estabelecem-se no contexto histórico-antropológico, fundado na densidade vivencial e na tessitura simbólica, na dupla implicação entre aqueles que se comunicam, que comungam uma mesma atmosfera simbólica" (BAITELLO; SILVA, 2013, p.6), ou seja, o vínculo cultural traz consigo uma via de mão dupla, diferente da via unilateral e hierárquica estabelecida pelos vínculos hipnógenos.

3.3. O Percurso do Autorretrato

A vontade de se autorretratar e permanecer como imagem, através do tempo e espaço, é uma metáfora obsessiva do ser humano que aparece no decorrer da história, mesmo antes do advento da pintura, até os dias atuais, com a alta propagação do fenômeno da *selfie*. Essa manifestação traz consigo inúmeros fatores que remetem tanto à existência quanto ao processo de valorização humana e carregam consigo características arcaicas e estéticas que "moldam" e "enquadram" a imagem.

A necessidade de registrar a presença é inerente ao ser humano, e aparece mesmo antes dos autorretratos. No mundo antigo, os homens iam até as cavernas e assopravam um pó de calcário para registrar em negativo a palma de suas mãos; na Antiguidade, vários artesãos colocavam em suas peças de cerâmica, pedestais ou estátuas, a frase "**eu**, seguido pelo nome, **fiz isso**".

Essas assinaturas refletem o orgulho pelas suas criações e a vontade de propagar sua "fama". Nessa época, não era comum aprovarem assinaturas pessoais

nas obras, portanto vários autores escreviam seu nome em formas criativas e, muitas vezes, escondidos, como vemos na citação abaixo.

Assim, diz-se que o pintor Zeuxis tinha seu nome bordado a letras douradas na bainha da capa. Ou o escultor e arquiteto Fídias: de acordo com Cícero, de forma a assegurar que a sua fama persistisse, colocou alegadamente a sua imagem no escudo da enorme imagem de culto de Atena que esculpiu na Acrópole, <<porque não lhe era permitido inscrever o seu nome. Cícero>>. Eram requeridas determinadas circunstâncias sociais e intelectuais para os artistas fazerem declarações acerca de si próprios nas suas assinaturas. (REBEL, 2009, p.7)

Até o século XV os artistas não eram reconhecidos como tal, eram artesãos ou monges e não havia autonomia ou legitimação social de seus trabalhos. Essa valorização do artista como criador que se equipara a Deus toma forma no Renascimento.

Nos debruçaremos, neste momento, a uma retrospectiva da história do autorretrato para chegarmos às *selfies* atuais. Em ambos os casos é difícil afirmar datas específicas sobre qual foi o primeiro autorretrato ou mesmo a primeira *selfie*, portanto, optamos por colocar todas as informações pesquisadas sem hierarquização temporal rígida. Para informações mais objetivas e estabelecidas de forma linear, sugere-se a leitura do Anexo III, onde contamos a história do autorretrato.

Os primeiros autorretratos eram marcados pela inclusão da imagem do autor de maneira discreta e tinham uma dupla função: assinar a obra e fazer uma autorrepresentação. Temos um exemplo bem antigo, datado de 1365 a.c, no Egito, período Amarna. O escultor Bak gravou seu autorretrato e de sua esposa Theri

Na Grécia, Fídias, um dos mais importantes escultores da época de Péricles, fez um pequeno autorretrato no escudo de Atena. A astúcia do artista foi enorme, pois ele cometeu um crime duplo: Em primeiro lugar, o Pátemon não era lugar para retratar humanos, apenas divindades e, nessa época, todas as obras eram consideradas obras divinas, não obras do artista. Esses autorretratos descritos acima são denominados autorretratos de firma.

Como vimos anteriormente, na Idade Média a propagação das imagens, assim como a sua anulação, é regulada pela igreja. É no fim da Idade Média que a imagem do homem adquire maior significado.

Consideramos o pintor e escultor, Giotto de Bondone (1266 - 1337), um dos primeiros representantes desse processo que acentua o Antropocentrismo. Ele fez

um autorretrato em forma tradicional (afresco-pintura) e se insere na obra. A pintura foi feita de 1303 a 1305 e recebeu o nome *O juízo final*¹⁷⁸. Giotto faleceu antes de terminá-la.

Figura 43: O Juízo Final (1303-1305) - Afresco da Capela de Arena, Pádua. Giotto de Bondone



Fonte: Pintura Medieval - Google sites ¹⁷⁹

¹⁷⁸ Para aprofundar na análise de imagens sobre o juízo final sugere-se a leitura do artigo: As funções do juízo final como imagem religiosa de Tamara Quirico. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/09.pdf>>. Acesso em: 18 mar.2017

¹⁷⁹ Disponível em: <<https://sites.google.com/site/pinturamedieval/imagens/o-juizo-final---giotto>>. Acesso em: 23 abr.2015.

Figura 44: Detalhe (7) da pintura acima



Fonte: Pintura Medieval - Google sites

No canto esquerdo inferior do quadro, Giotto¹⁸⁰ faz um autorretrato. Ele está no meio de santos trazendo consigo características humanísticas que afirmam a importância do homem que pôde se autorretratar no "espaço sagrado" dos afrescos que eram destinados apenas a seres superiores (santos e eleitos ao paraíso).

O busto, em tamanho natural, de Peter Parler, representante do movimento gótico internacional, arquiteto e escultor alemão, construído na Catedral de San Vito de Praga em 1370, também pode ser considerado um dos primeiros autorretratos que reflete a ascensão do artista na corte, assim como sua pretensão social, ao se incluir no trifório¹⁸¹, composto por uma elite social que protegia o espaço sagrado.

Jan Van Eick (1390-1441), pintor flamengo do século XV, famoso pelo seu

¹⁸⁰ Giotto de Bondone é o quarto da esquerda para direita na fileira em primeiro plano da figura 9, ele usa um 'chapéu' dourado. E resolve se incluir no trabalho que lhe foi encomendado pois acredita ser um eleito ao paraíso pelas suas boas ações na vida. Referência: O espelho de artista. Katia Canton, (2001, p.4).

¹⁸¹ "Galeria estreita, situada no interior de uma igreja, por cima das arquivoltas das naves laterais, e que forma uma série de pequenas arcadas na clarabóia". (Dicionário On-line de português). Acesso em: 21 jan.2017.

"autorretrato como firma" na obra O Casal Arnolfini (1434) - Figura 7 no Anexo II, provavelmente pintou um ano antes em 1433 "o primeiro autorretrato autônomo pintado na arte européia" (REGEL, 2009, p.9), intitulado Portrait of a Man.

Figura 45: Portrait of a Man (Self Portrait?), Jan van Eick, 1422. National Gallery. London



Fonte: Wikipédia¹⁸²

Vemos na parte superior da moldura uma mensagem: <<ALS ICH CHAN>> escrito em letras gregas e que traduzido significa: << (tão bem) como posso>>. Segundo Regel (2009, p.10), o comentário de Van Eyck pode ser entendido como divisa de um desejo de sucesso e de notoriedade: sou o que posso, e dá ênfase ao desejo de integração honrosa do talento pela sua posição profissional e social".

O pintor renascentista, Alberto Dürer (1471-1528), parecia utilizar seus autorretratos para legitimar sua técnica como pintor e ser contratado pela corte. O artista alemão realizou inúmeros autorretratos. Escolhemos a imagem abaixo pela sua semelhança à imagem de Jesus Cristo. Hans Belting (2011, p.124- 126) analisa a imagem:

Significados teológicos e estéticos reuniam-se em fascinantes duplas visões, inclusive, na mesma imagem. Isso vê-se já no retrato do renascimento que, como acontece no célebre auto-retrato de Dürer do ano 1500, agora em Munique, pode apelar enfaticamente para o verdadeiro rosto de Cristo. Só com a sua arte ou, como refere a inscrição do quadro,

¹⁸² Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_\(Self_Portrait%3F\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_(Self_Portrait%3F))>. Acesso em: 19 mar.2017.

<<com suas cores>>, Dürer conseguiu, de modo convincente, transferir o seu rosto para a imagem. Mas uma segunda presença torna a própria obra, entre os auto-retratos do artista, única e diferente. Ele aspirava, sem dúvida, a uma mimese da sua face. Mas legitimou esta intenção com a imagem originária de que derivava o seu verdadeiro rosto: já o seu nascimento fora uma <<imitação>>, na qual outra imagem veio à luz. De acordo com uma célebre passagem do Génesis, o homem foi <<criado à imagem de Deus>>, podendo entender-se por isto que o seu rosto reproduzia a <<semelhança>> com a <<imagem de Deus>>, Dürer conhecia, decerto, a imagem do seu rosto reproduzida mecanicamente num espelho, mas remetia, ao mesmo tempo, o observador para o espelho simbólico de Deus. Esta referência era, por seu turno, legitimada pela doutrina do *corpus Christi*. No acto da sua encarnação, Deus assumiu um rosto humano e nele manifestou o que deveria entender por <<imagem de Deus>>. (BELTING, 2011, p.124)

Figura 46: Self-Portrait with Fur-Trimmed Robe (1500), Albrecht Dürer, Alte Pinakothek, Munich, Public Domain Mark



Fonte: Wikipédia¹⁸³

À direita o artista escreve, em ouro, uma declaração humanística-cristã: “Eu, Albrecht Dürer de Nuremberga, pintei-me a mim próprio em cores apropriadas a mim aos 28 anos de idade)”, e à esquerda temos sua assinatura, insigna e data. O interessante nessa pintura é o lugar onde o pintor resolve colocar os inscritos, na altura dos olhos, ou seja, no primeiro ponto de atenção do quadro, e não ao lado

¹⁸³ Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(D%C3%BCrer,_Munich\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(D%C3%BCrer,_Munich))>. Acesso em: 19 mar.2017.

direito abaixo, como, normalmente, as assinaturas estão. Outro foco importante são as suas mãos, instrumentos do artista, assim como os olhos chamam atenção pelo foco de luz.

Além dessas características objetivas, é interessante retomarmos aqui o conceito da máscara. Voltamos ao conceito exposto no segundo capítulo, no qual citamos Eliade: a imagem é um conjunto de significações, ou seja, apesar de o artista objetivar expor sua semelhança a Cristo, a maneira pela qual essa imagem se forma traz consigo outra característica eminente, que nos remete à envergadura da máscara (imagem dupla) que se sobrepõe ao próprio rosto do artista. Segundo Belting (2007, p. 52) "a representação do sujeito está intimamente ligada à questão da máscara que este enverga, portanto com a da imagem que essa máscara projeta". É pois, na encarnação da máscara, tal como vimos nos crânios de Jericó, que se dá a soma de imagens e o significado da mesma.

Vemos nessa pintura duas imagens em uma. A imagem de Cristo e a imagem do artista, que se fundem e manifestam uma nova imagem que também é reflexo do imaginário da época. "O homem transporta seu rosto como uma máscara de Deus. Nesse retrato invulgar, rosto e máscara, o rosto próprio e a máscara de Deus imprimem e impressionam-se uma na outra". (BELTING, 2011, p.126).

Outra questão importante ao analisarmos essa imagem é perceber a forma como a mesma nos olha de volta, o olhar frontal e imóvel do artista mascarado pede uma troca de olhares.

Numa espécie de <<olhar absoluto>>, como o define Nicolau de Cusa, este rosto exime-se à espontânea troca de olhares com um observador humano e renuncia conscientemente a uma característica que era novidade no retrato de sua época. Uma troca de olhares sugeria habitualmente um sujeito vivo que, desde a imagem, olhava e trocava olhares com o observador. Mas o rosto de Dürer furta-se a esta relação face a face [...] O pintor constrói o seu rosto como se pretendesse captá-lo no espelho de Deus. Toma assim uma posição contrária à do jovem Narciso que, a partir da sua imagem refletida, se deixou enlear no amor de si. (BELTING, 2011, p. 125)

É claro, o desejo do artista em estabelecer vínculos, seja com o espectador ou mesmo um vínculo divino no qual mistura seu rosto a uma das imagens de Deus, Jesus Cristo, em uma imagem que brinca com os vetores interiorizantes e exteriorizantes em busca da captura do olhar de quem a vê.

3.4. O que olhamos nos olha de volta: As Meninas de Diego Velázquez

Assim como na análise feita por Belting, no autorretrato de Dürer, percebemos que existem outras imagens que têm como característica dominante o retorno do nosso olhar, como se as imagens nos olhassem de volta. O quadro, As Meninas de Diego Velázquez¹⁸⁴, pode ser um exemplo:

Não podemos mais, depois d'As Meninas de Velázquez, apreciar inocentemente uma imagem sem que nos perguntemos quem está retratando e quem está sendo retratado e qual o papel do fruidor nessa *mise-en-scène*. Quando pintamos, filmamos ou fotografamos, quando compomos um personagem performaticamente atentos ao seu figurino e aos seus movimentos ou quando biografamos, o que de nós se transfere para obra escondido sob a aparência do outro? (REINALDO, 2016, p.48)

Figura 47: As Meninas. Velázquez. 1659 - óleo sobre tela - Museu do Prado, Madri.



Fonte: Wikipédia¹⁸⁵

¹⁸⁴ Para mais informações históricas a respeito do quadro sugere-se o vídeo do Museu Nacional do Prado, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BGzdmBmDzaU>>. Acesso em: 1 maio.2017. "Javier Portús, jefe de Conservación de Pintura Española (hasta 1700) del Museo Nacional del Prado y Norbert Bilbeny, catedrático de Ética y decano de Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, comentan el tema "Arquitectura: el espacio real y fingido" en relación con Las Meninas de Velázquez."(Youtube, 2012).

¹⁸⁵ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas. Acesso em: 23 abr.2016.

Analisando o quadro, vemos a necessidade narrativa, característica do "retrato à cena", de contar a história da família. A religião tem uma forte presença e é representada por uma freira e um padre, presentes no terceiro plano. O retrato à pompa também é retratado a partir dos objetos e vestimentas das meninas retratadas em primeiro plano.

O próprio artista se insere no quadro para fazer parte da ambientação (característica básica da *selfie*), que reflete o "Eu mesmo" discutido por Coelho (2008). Os pais das meninas estão refletidos em um espelho, motivo pelo qual imaginamos que o quadro tenha sido feito, "O espelho, fazendo ver, para além dos muros do ateliê, o que se passa à frente do quadro, faz oscilar, na sua dimensão sagital, o interior e o exterior" (FOUCAULT, 2000, p.23), capta o olhar do espectador pela sua luminosidade que faz com que o mesmo salte do plano de fundo. Vamos aprofundar a análise segundo o olhar de Michel Foucault (2000):

Aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem. E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, e, troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quanto espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. (FOUCAULT, 2000, p.20)

A última frase dessa citação nos chama atenção: "o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente". Existe aqui uma relação estabelecida entre as imagens e o olhar que ultrapassa o sentido da visão e tece diversas redes de significações entre o que construímos a partir das imagens e a forma na qual as imagens acabam por nos construir (conceito que veremos no próximo capítulo ao falarmos das selfies, sua propagação e principalmente, como essas imagens acabam por nos consumir e produzir), bem como sobre o conceito de Iconofagia desenvolvido por Norval, que retoma à complexidade de Morin, e o pensamento Flusseriano entre a máquina e o funcionário que se insere na base da proposta de Belting, quando o mesmo nos traz a coexistência instrínseca das imagens endógenas e exógenas.

Retomando mais uma citação de Foucault (2000, p.21) "Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que transpassa perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito".

Prestando atenção ao quadro, observamos que apenas cinco, dos onze personagens representados na pintura, olham para o "verdadeiro retrato", refletido pelo espelho, os pais das meninas, o rei Filipe IV e sua esposa Mariana. E a partir desse olhar (dos 5 personagens) somos dirigidos ao espelho que faz com que a máxima da época, dita pelos mestres aos alunos, no ateliê: "A imagem deve sair da moldura", aconteça.

Esse centro é simbolicamente soberano na sua particularidade histórica, já que é ocupado pelo rei Filipe IV e sua esposa. Mas, sobretudo, ele o é pela tríplice função que ocupa em relação ao quadro. Nele vem superpor-se exatamente o olhar do modelo no momento em que é pintado, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que compõe seu quadro (não é o que é representado, mas o que está diante de nós e do qual falamos). Estas três funções "olhantes" confundem-se em um ponto exterior ao quadro: isto é ideal em relação ao que é representado, mas perfeitamente real, porquanto é a partir dele que se torna possível a representação; nessa realidade mesma, ele não pode deixar de ser invisível. E, contudo, essa realidade é projetada no interior do quadro - projetada e difratada em três figuras que correspondem às três funções desse ponto ideal e real. São elas: à esquerda, o pintor com sua palheta na mão (auto-retrato do autor do quadro); à direita o visitante, com um pé sobre o degrau, prestes a entrar na sala; ele capta ao revés toda a cena, mas vê de frente o par real, que é o próprio espetáculo; no centro, enfim, o reflexo do rei e da rainha, ornamentados, imóveis, na atitude de pacientes modelos. (FOUCAULT, 2000, p.30)

O quadro brinca, a partir de uma grande gaiola virtual, como disse Foucault, com nosso olhar, nos inserindo dentro do mesmo e fazendo com que nos coloquemos em diversos lugares ao mesmo tempo, sugerindo novas discussões a respeito da visibilidade e invisibilidade gerada pela imagem construída e seus suportes, desenvolvendo assim relações infinitas entre a imagem, o artista, os modelos e o espectador.

O quadro em si nos traz uma lacuna, a falta de seu "mais importante membro, o rei; e é a partir da presença dessa ausência no espelho, por meio do reflexo, que a imagem se estrutura e sobressai.

Outra questão a ser discutida: "Por que só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos? Ou vemos? Ao analisarmos a obra acima representada, surgem algumas perguntas cruciais para o nosso entendimento: Onde vivem as imagens? No olhar do espectador ou no olhar do artista?

Essas mesmas perguntas podem ser feitas quando falamos das *selfies* nas redes sociais. No momento que temos imagens nos olhando a todo instante, somos obrigados a olhá-las de volta, estabelecendo uma tríade virtual: entre nós, a imagem e o programa, no qual ela é propagada.

Conforme falamos no primeiro capítulo, as imagens nascem e vivem no homem, "O homem é naturalmente o lugar das imagens" (BELTING, 2014, p. 79). O que nos faz pensar que a construção imagética é uma relação entre imagens endógenas e exógenas construídas pelo homem e para o homem, tendo como objetivo mostrar diversas visões que se entrelaçam nas tessituras das relações entre o retratado e o artista, assim como do sujeito e do objeto (imagem do sujeito) no autorretrato, por exemplo.

Seu significado permeia ainda não apenas a relação: sujeito-objeto, observador-observado, mas também interage com o espectador, a partir do momento que esse gera uma cadeia de imagens endógenas, por meio da memória e bagagem cultural que constituirão o significado da imagem.

Ao olharmos uma *selfie*, vemos nossa própria invisibilidade transposta no olhar daquele que está na fotografia, talvez seja isso que motive a imensa vontade de propagação e emissão das imagens na atualidade.

No quadro *As Meninas* (Figura 48) os retratados aparecem em uma semivisibilidade, a partir do reflexo que tem no espelho. A impressão que temos é que os retratados somos nós. Nós estamos sendo observados por todos os integrantes virtuais do quadro, assim como somos vigiados, atualmente, pelas imagens propagadas nas nossas redes sociais. Essa vigilância constante traz em si inúmeras consequências que permeiam questões psicológicas e são transmitidas pelas formas nas quais as imagens são constituídas e absorvidas, ou seja, pelos nossos sentidos.

A escolha feita pelo ângulo e pelos objetos dentro da cena conota também o reflexo do criador da imagem. A criação da *mise-en-scene* traz consigo questões estéticas, éticas, sociais e culturais que permeiam e permanecem na imagem.

Na grande voluta que percorria o perímetro do ateliê, desde o olhar do pintor, sua palheta e sua mão suspensa, até os quadros terminados, a representação nascia, completava-se para se desfazer novamente na luz; o ciclo era perfeito. Em contrapartida, as linhas que atravessam a profundidade do quadro são incompletas; falta, a todas, uma parte de seu trajeto. Essa lacuna é devida à ausência do rei - ausência que é um artifício do pintor. Mas esse artifício recobre e designa um lugar vago que é imediato: o do pintor e do espectador quando olham ou compõe o quadro.

É que, nesse quadro talvez, como em toda representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê - malgrado os espelhos, os reflexos, as imitações, os retratos. Em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele que é dada em oferenda, essa relação é necessariamente interrompida. Ela jamais pode estar toda presente, ainda quando numa representação que se desse a si própria em espetáculo. Na profundidade que atravessa a tela, que a escava ficticiamente e a projeta para frente dela própria, não é possível que a pura felicidade da imagem ofereça alguma vez, em plena luz, o mestre que representa e o soberano representado. (FOUCAULT, 2000, p.31)

3.5. Considerações

Ao analisarmos as imagens aqui selecionadas, percebemos claramente a tentativa de trazer a presença daquilo que está ausente na representação, seja pela tentativa de retratar e dar visibilidade à imagem da *persona* construída pelo modelo ou artista; seja pela imagem de Deus que se funde no rosto do artista como vimos em Dürer, ou mesmo no quadro *As meninas*, onde toda sua concepção gira em torno do que nele, aparentemente, está ausente - o rei - ou mesmo o espectador.

Observamos, portanto, que no retrato-autorretrato existe uma relação consensual entre quem é retratado e o que é retratado; as linhas dessa ligação trazem consigo complexidades e reflexos que permeiam as relações interpessoais, ou seja, o que de mim coloco no outro na hora da representação, ou mesmo qual "persona" do retratado é escolhida, na relação entre o artista e seu modelo para aparecer na sociedade.

Entre o século XVI e XVIII podemos ver inúmeros artistas brincando como em um jogo de máscaras, por meio do autorretrato. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) (figura 35 - Anexo III) e Rembrant Harmenszoon van Rijn (1606-1669) (figura 34 - Anexo III) eram mestres em construir personagens e teatralizar sua imagem, trazendo a presença de diversas *personas* que normalmente estavam invisíveis ao olhar da sociedade e se manifestavam por meio de suas obras.¹⁸⁶

A partir do século XIX, os retratos e autorretratos tendem a uma característica mais introspectiva que busca trazer à tona os sentimentos dos retratados, como podemos ver na revelação pessoal que transparece nas obras de Vincent Van Gogh, apresentado no Anexo III (figura 36) dessa tese.

¹⁸⁶ Para imagens e mais informações sobre os pintores sugerimos a leitura do anexo III.

O surgimento da fotografia no século XIX redimensiona a linguagem da pintura, abrindo alas para uma arte mais voltada à imaginação do que à semelhança física com os modelos. A partir daí, temos uma grande transformação, não só na linguagem, mas nas relações que estabelecemos com as imagens, como veremos no próximo capítulo.

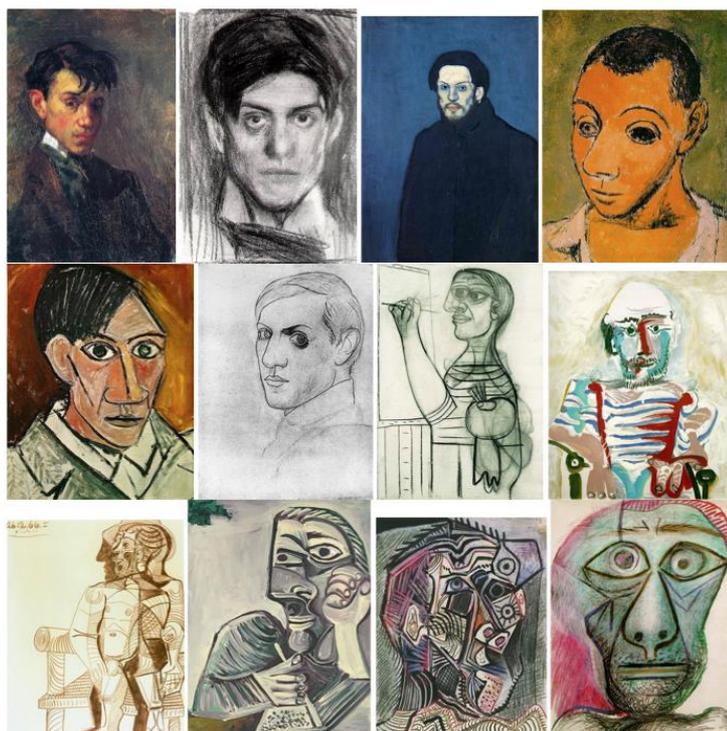
Entre o século XIX e XX, os retratos e autorretratos buscam captar a "aura" de seus modelos, seu interior, e se afastam cada vez mais do conceito de semelhança desenvolvido a partir do Renascimento.

Segundo a classificação feita por Coelho (2008) no início desse capítulo, falamos dos: (A) Os retratos da pompa, (B) Os recursos à cena (retrato e movimento e retrato e seu duplo), (C) O Eu mesmo (autorretrato), (D) Os retratos modernos e; estabelecemos semelhanças com o fenômeno estudado, a *selfie*. Faremos agora, uma breve pontuação sobre a última classificação do retrato: (E) A desconstrução.

A partir do século XX, surgem inúmeros movimentos artísticos, criando novas estéticas e formalismos. Dentro desses "ismos" podemos ver que o processo de desconstrução relatado existe em duas vias: a desconstrução técnica da imagem, e a desconstrução psicológica que reflete o contexto social no qual as imagens foram realizadas. Para exemplificar esses dois caminhos escolhemos os autorretratos de Pablo Picasso e Frida Kahlo.

Ao observarmos os autorretratos de Pablo Picasso, questionamos se a busca pela imaginação e liberdade, inspirada pela descoberta da fotografia, é simplesmente uma nova autorreferência (mimese) às próprias técnicas da pintura que procura novos caminhos, ou seja, o que importa aqui é a técnica em si e sua aplicação na forma como a imagem é construída (significante).

Figura 48: Autorretratos Pablo Picasso (1896-1971)



Fonte: Hypheness.¹⁸⁷ Créditos pout pourri: Carolina Kallas

Neste ponto da pesquisa nos perguntamos se as diferenças provocadas na maneira pela qual o artista se autorretrata são questionamentos interiorizantes ou apenas reflexo de uma nova técnica e sua apropriação, fazendo com que o artista seja mero modelo para exercitar a estética vigente?

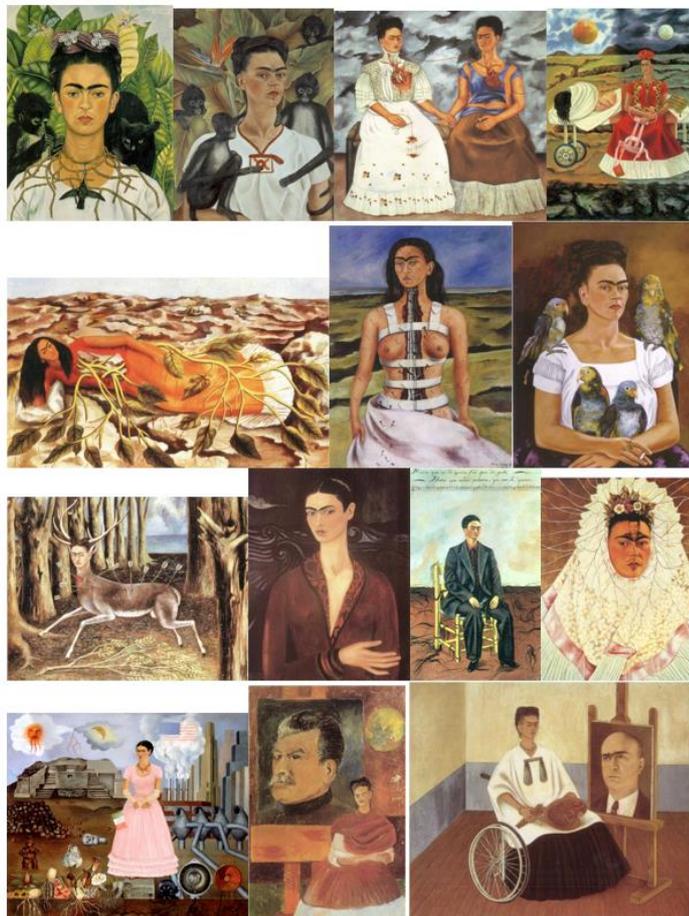
Como exemplo contrário, que traz consigo uma profunda desconstrução psicológica, social e cultural, temos os autorretratos de Frida Kahlo. O trabalho da artista traz consigo um constante diálogo entre os processos de colonização e aculturação ocorridos no México, assim como diversos questionamentos de gênero e identidade. É clara a presença de símbolos arcaicos em todo o seu trabalho.

Sugere-se para maior aprofundamento em sua obra a leitura do ensaio de Eduardo Penella no livro: “A inquietante ambigüedad de La imagen” (2004, p.9-57) e o artigo: “Construção Identitária na Arte Contemporânea: Um diálogo entre Ana Mendieta e Frida Kahlo”, escritos por uma orientanda do grupo de iniciação

¹⁸⁷ Todas as imagens disponíveis no artigo: A incrível evolução dos autorretratos, do gênio Pablo Picasso (Redação Hypheness) estão disponíveis em: <<http://www.hypheness.com.br/2016/02/a-incrivel-evolucao-dos-autorretratos-do-genio-pablo-picasso/>>. Acesso em: 13 mar.2017.

científica¹⁸⁸: Debora Armelin Ferreira, apresentado no IV Simpósio de Iniciação Científica em 2016, na Faculdade Metropolitanas Unidas.¹⁸⁹

Figura 49: Autorretratos de Frida Kahlo



Fonte: Frida Kalo.org.¹⁹⁰
Créditos pout porri: Carolina Kallas

Apresentamos, nesse capítulo, poucas imagens selecionadas de um imenso universo, objetivando, apenas, exemplificar as teorias descritas e relacioná-las ao fenômeno estudado, pontuando quais características permanecem na *selfie*. Para maior conhecimento sobre a história do autorretrato e de outras imagens aqui mencionadas, sugere-se a leitura do Anexo III. No próximo capítulo, iremos estudar a transição da imagem tradicional para a imagem técnica, retomando questões que foram aqui, colocadas.

¹⁸⁸ O grupo de iniciação científica: Antropologia da Imagem: Arte e cultura na América Latina é coordenado por mim desde setembro de 2015 na Faculdade Metropolitanas Unidas FMU. O grupo nasceu a partir da identificação de que na maioria das obras de resistência, da contemporaneidade, emergem símbolos arcaicos. Nossa reflexão consiste em entender o por que da incidência desses símbolos arcaicos nas obras de resistência na arte contemporânea.

¹⁸⁹ O artigo ainda não está disponível on-line, pois estamos reescrevendo com objetivo de publicá-lo.

¹⁹⁰ Todas as imagens disponíveis em: <<http://www.fridakahlo.org/>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

CAPITULO 4 - A IMAGEM COMO AUSÊNCIA DA PRESENÇA

Nesse capítulo, objetivamos mostrar as consequências da transição da a imagem tradicional para a imagem técnica, por meio da reprodutibilidade, relacionando-a à ambiência dos valores de culto e exposição. Procuramos associar esses conceitos à crise da Visibilidade e à inversão colocada pela nossa hipótese, que traz à tona a centralidade dos aparatos técnicos.

Pontuamos neste espaço como a *selfie* pode ser considerada um fenômeno, que exemplifica as consequências da revolução pós-industrial e tecnológica, onde a predominância do valor de exposição desloca "a imagem artística para um segundo plano em favor da imagem mediática. Tal deslocamento gera o fenômeno da iconomania" (BAITELLO JR, 2007), estudada no capítulo interior.

4.1. A transição da imagem tradicional para a imagem técnica

A partir do momento que a revolução fotográfica instaura seus produtos na sociedade, o retrato não é mais um privilégio dos ricos¹⁹¹, ele não era barato, mas era muito mais acessível que a pintura. "O auge do retrato fotográfico foi um golpe significativo para os pintores". (BERGER, 2006, p.20)

Segundo John Berger¹⁹², os pintores e seus mecenas tiveram que inventar uma série de características misteriosas e metafísicas para mostrar que a pintura não se comparava ao retrato. Só um homem poderia interpretar a alma das pessoas retratadas, uma máquina não poderia fazê-lo.

O autor acredita que a frase acima é completamente falsa. Ele justifica, em primeiro lugar, porque se nega o papel interpretativo do fotógrafo que deve ser considerado, e legitima às pinturas uma percepção psicológica que esteve ausente em 99% dos retratos antigos.

Como a fotografia desbancou o propósito icônico do retrato na pintura, pois o grau da mimese fotográfica era mais facilmente alcançado, a pintura buscou novos caminhos para se destacar na prática do retrato. Outra questão importante é que a fotografia era menos idealizada na hora de construir a imagem, ou seja, era mais

¹⁹¹ Notícia da revista: The Photographic Newx, em 1858. Disponível em: <<https://archive.org/details/photographicnew02unkngoog>>. Acesso em: 24 fev.2017.

¹⁹² BERGER, Jonh. Sobre las propiedades del retrato fotográfico. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 20.

difícil esconder os "defeitos" do representado (naquela época, as técnicas de iluminação e angulação eram pouco desenvolvidas, e não existiam os aplicativos feitos para melhorar a imagem, como vimos no primeiro e terceiro capítulos). A fidelidade da fotografia se tornou um problema, contudo, de qualquer forma, ela tirou o peso da mimese na pintura e a liberou para seguir novos caminhos.

A fotografia trouxe a popularização do retrato, porém, no início, o tempo de exposição dos modelos, para que a fotografia acontecesse, era muito grande, fazendo com que o processo fosse incômodo. As pessoas deveriam ficar imóveis, e os aparatos para registro eram muito pesados dificultando sua propagação. Com as novas descobertas químicas e tecnológicas, o retrato fotográfico foi gradativamente se popularizando.

Ao mesmo tempo em que a fotografia impulsionou a pintura em novos caminhos, a pintura forçou a fotografia a buscar novas características como a expressão do carácter e personalidade do retratado. Desenvolve-se, assim, o que Morin chama de fotogenia: "superlucidez mítica que fixa na película não apenas os ectoplasmas materializados das sessões espíritas, mas também os espectros invisíveis ao olho humano". A fotogenia não é uma característica da vida, mas sim da imagem da vida [...] é o aspecto poético extremo dos seres e das coisas" (MORIN, 2014, p.38). A fotografia também é considerada, segundo Edgar Morin (2014), uma lembrança, onde a vida é reencontrada e a presença do retrato é perpetuada, gerando assim, uma Foto-lembrança, "as propriedades que parecem pertencer à fotografia são as propriedades da nossa mente, que sobre ela se fixaram e que nela nos remete" (MORIN, 2014, p.40). Parafraseando o autor, a grande riqueza da fotografia está naquilo que não está lá, e sim, no que projetamos ou fixamos sobre ela, ou seja, na presença de algo que está ausente. Vê-se que a fotografia carrega características de outras linguagens e suportes, como vimos na análise de imagens no capítulo anterior.

A difusão da fotografia talvez tenha em parte até mesmo reavivado as formas arcaicas de devoção familiar. Ou talvez ainda tenha sido a necessidade do culto familiar que tenha encontrado na fotografia a representação exata daquilo que os amuletos e objetos realizavam de modo simbólico imperfeito: **a presença da ausência**. Os mortos fotografados que nós ignoramos são imóveis, enrijecidos, grotescos, tias-avós desconhecidos...Mas aqueles que nós prezamos são ternos e amorosos; nós os mostramos aos amigos que parecem participar dessa reanimação mística da presença, porque eles praticam o mesmo culto e os mesmos ritos. (MORIN, 2014, p.35, grifo da autora).

Essa lembrança (presença), como diria Morin, estava presente nas imagens arcaicas e sobrevive até hoje. As presenças de ausências estão em toda parte, nas paredes das casas, nos cartões postais, nas *selfies* disseminadas nas redes sociais.

Segundo o estudioso:

Toda câmera fotográfica é uma pilha de presença que recarregamos com os rostos queridos, objetos admirados, acontecimentos 'lindos', 'extraordinários', 'intensos', e assim, o fotógrafo, profissional ou amador, surge em cada um dos momentos em que a vida se desvia de seu leito diferente: viagens, festas, cerimônias, batismos, casamentos. Somente o luto - tabu interessante que entenderemos logo mais - permanece inviolado. (MORIN, 2014, p.37)

Podemos dizer que a raiz dessa necessidade humana de se registrar em imagem, se dá na relação entre imagem e morte, é por meio da imagem que tentamos imortalizar o passado. Segundo Kamper (2002, p. 3), "[...] existe uma única estratégia da civilização: a transformação do corpo (transitório) em imagem (eterna)". Por isso, podemos dizer que a imagem é a presença da ausência, ou seja, daquilo que morreu. Esse é um dos motivos pelo qual o homem se sente tão encantado com ela.

Além das razões afetivas, a imortalização pela imagem contém funções políticas e relações de poder, assim como a capacidade de propagar a visibilidade e por meio dela difundir a importância de líderes e pessoas, seus valores e ideologia.

Em lugares públicos ou privados, encontramos retratos de Deuses, de Jesus Cristo, e também imagens de políticos ou líderes, nas paredes das casas, ou mesmo ídolos da música ou do cinema que, na verdade, são todos personagens que norteiam e sustentam valores intangíveis, representados por suas imagens e pelas relações que estabelecem, com seus espectadores. Percebemos que mesmo após a reprodutibilidade técnica, os valores de culto estão presentes nas imagens, porém, "Na fotografia, o valor de exposição começa a expulsar do primeiro plano, em toda a extensão, o valor de culto". (BENJAMIN, 2015, p.19)

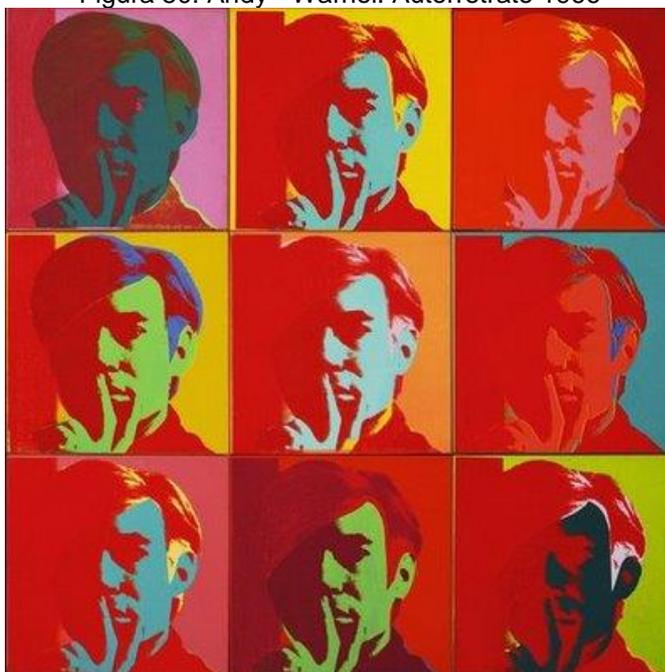
Conforme Morin (2014, p.37), "a foto é oferecida tanto ao culto como à apropriação", ou seja, a fotografia que pode ser considerada o marco do surgimento das imagens técnicas traz também características das imagens míticas e estéticas. "A moderna forma de arcaísmo revela-se no exorcismo e no esconjuro da morte, esperados da imagem do homem, que todavia conduziram a uma nova experiência da morte na imagem" (BELTING, 2014, p.229).

Para exemplificar na forma de autorretrato a junção das características de imagem de culto, valor de exposição e reprodutibilidade técnica, escolhemos o autorretrato de 1966 de Andy Warhol.¹⁹³

O artista é um dos pioneiros a trazer em sua obra os conceitos desenvolvidos por Benjamin, abusa do valor da exposição e da reprodutibilidade técnica, se sente encantado pela velocidade e exposição, mas ao mesmo tempo questiona essa fugacidade. Consumismo mediático é um dos conteúdos centrais da obra do artista, assim como a estetização do consumo e do mito.

Tudo que é visível, para Warhol, é um fenômeno de superfície. Mas o facto de que as reflexões profundas ainda assim são possíveis [...] Pois cada sombra, cada exposição fotográfica, cada margem enevoada, é um possível reflexo das insinuações de mortalidade. (REBEL, 2009, p.82)

Figura 50: Andy - Warhol. Autorretrato 1966



Fonte: Criadores d'arte /¹⁹⁴

Sugerimos a leitura do anexo III para complementar o estudo do autorretrato fotográfico. Nele apontamos as obras do sucessor de Warhol, Jeff Koons, os trabalhos de Cindy Sherman, Laura Williams, Tomoko Sawada, Noel Oswald,

¹⁹³ "A alavanca para essa aparência não-crítica desarmante, mas de forma apenas cínica, significa que o interesse pelo glamour era, para Warhol, a estetização do consumo e do mito. (Consumo aqui significa o bem-estar padronizado e à venda, e mito significa tudo o que cativa os mundos e desejos visuais do público através da onipresença das imagens tecnológicas). <<Consumismo mediático>> é portanto também o conteúdo central da arte de Warhol". (REBEL, 2009, p.82)

¹⁹⁴ Disponível em: <<http://criadoresdarte.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 2 mar.2017.

Tatiana Parcero, Marina Abramovic¹⁹⁵ e Sayuri Michima¹⁹⁶. Escolhemos deixar essas obras em anexo, assim como a história do retrato, para não perder o foco no fenômeno estudado. Os trabalhos acima serão objeto da próxima pesquisa.

4.2. Sentidos de visão e distância

Como vimos anteriormente, todo o processo de criação, igualmente ao da "evolução" humana, é baseado na mimese. Retomando à fala de Belting (2011, p.11) de capítulos anteriores: "Os novos meios apresentam-se hoje, muitas vezes, como máscaras dos antigos". Assim como todas as novas linguagens¹⁹⁷, a fotografia inicia-se utilizando as técnicas da pintura e, no decorrer dos tempos, desenvolve as suas próprias características, porém é importante ressaltar que a reprodução mimética humana possui características diferentes daquelas sugeridas pelas máquinas e novas tecnologias.¹⁹⁸ Iremos pontuar algumas das consequências geradas pela reprodutibilidade imagética na sociedade pós-industrial, especificamente no século XXI exemplificada pelo fenômeno da *selfie*.

A fotografia trouxe inúmeras mudanças para o campo da representação, para as formas de documentação e também para as múltiplas maneiras com que nos relacionamos com as imagens. Como já anunciava Walter Benjamin (1936), em seu artigo, "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", as novas tecnologias de propagação da imagem não modificavam apenas questões objetivas e tecnológicas, mas transformavam também a nossa maneira de usar e nos relacionar com as imagens.

Em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. O que seres humanos fazem pode ser imitado por outros. Os estudantes copiavam obras como forma de se exercitar, os mestres as reproduziam para divulgá-las, e finalmente outras pessoas as copiavam para ganhar com isso. Diferentemente, as técnicas de reprodução são um fenômeno novo, que ocorre ao longo da história de forma intermitente, em momentos espaços

¹⁹⁵ O artigo: O presente de Marina Abramovic está no prelo.

¹⁹⁶ Aos que desejam saber mais sobre essa nova pesquisa sugere-se a leitura do artigo apresentado no V Congresso Internacional COMCULT, em 2015. O artigo é sobre o trabalho de Sayuri Michima e está disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/carolina_lara_kallas.pdf>. Acesso em: 23 abr.2017.

¹⁹⁷ No início do cinema, vemos a câmera apontada para o "palco", como se fosse o olho do espectador no teatro. Todas as linguagens fundamentam-se na mimese das características das linguagens anteriores, até conseguirem estabelecer sua própria linguagem.

¹⁹⁸ Para mais informações sobre as técnicas de reprodução a partir da fundição e cunhagem na Grécia, passando pela xilogravura, tipografia, litografia e fotografia, sugere-se a leitura do primeiro capítulo do livro: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção da Coleção Arte Fossil, Contraponto, 2015.

por longos intervalos, mas com intensidade crescente. (BENJAMIN, 2015, p.12)

O texto escrito por Benjamin em 1936 pode ser considerado um alerta para os novos caminhos tomados não apenas pela arte, mas para as relações que estabelecemos com as imagens. A grande ruptura trazida pela fotografia, que difere das outras técnicas de reprodução, é que a mesma não utiliza mais as mãos. "Com a fotografia, pela primeira vez, a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução da imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva". (BENJAMIN, 2015, p.13)

Existem sentidos de distância e sentidos de proximidade. Os sentidos de distância são a visão e a audição, e os sentidos de proximidade o tato e o paladar. A partir do momento que o tato na elaboração das imagens passa a ser substituído pelo olho, vemos uma aceleração da cultura visual que traz em sua origem os sentidos de alerta.

o mundo da visibilidade é o mundo da visão exacerbada, e a visão é um sentido de distância, ao contrário do olfato, do paladar e do tato. Desta forma, a visão não requer a presença, possibilitando as substituições pelas imagens, enquanto os sentidos de proximidade exigem a presença física, a corporeidade. (BAITELLO JR, 2014, p.41)

A aceleração no processo de reprodução das imagens está intimamente relacionada à capacidade do olho em registrar os objetos, muito mais rápido do que as mãos, e as consequências dessa substituição (visão-tato) traz características importantes que são refletidas no fenômeno da *selfie*.

Uma dessas características é a ultravalorização do sentido da visão. Baitello Jr (2012) questiona essa importância e nos traz uma relevante contribuição ao retomar as ligações entre visão, sentidos de alerta e medo. Segundo o autor:

[...] o sentido da visão. Muitos afirmam que ela é o sentido mais importante do homem. É preciso pontuar para que e em que situações ela é o sentido mais importante. Para a defesa e para o ataque, sim, concordo (mas para as outras esferas da vida, sobretudo da vida íntima, não). Como sentido de distância, ela é, ao lado da audição, o sentido de alerta e de prontidão. Como tal, é movida pelo medo. (BAITELLO JR. 2012, p.48)

A difusão em alta escala das imagens na pós-modernidade acentua o sentido da visão e, muitas vezes, substitui nossos outros sentidos, como o tato e paladar, sentidos de proximidade. É necessário ressaltar que "dentro de nós convivem imagens de todos os outros naipes" (BAITELLO JR, 2012, p.113), porém a primazia da imagem visual traz consigo inúmeras consequências, como por exemplo, a

sedação do próprio corpo por meio das janelas e molduras da visão (sobretudo das imagens técnicas).

Ora, tal impulso ou compulsão por viajar pelas janelas sintéticas nos leva a uma nova prática de nomadismo. Só que é um nomadismo praticado apenas com os olhos (e ouvidos, em segundo plano); melhor dizendo, um nomadismo voyeurista, aquele que só sente prazer em ver, ao longe, o objeto de desejo. (BAITELLO JR, 2012, p.29)

A crise da visibilidade, fenômeno muito estudado por Dietmar Kamper e Norval Baitello, consiste em trazer a invisibilidade por meio do excesso de imagens. Segundo Baitello (2014, p.41): "A era da visibilidade, entretanto, nos transforma a todos em imagens, invertendo o vetor de interação humana, criando a visão que se satisfaz apenas com a visão".

A partir dessa alta reprodutibilidade, o olhar, assim como o corpo, fica fatigado e deixa de enxergar, especificamente porque existe, por meio dos vínculos hipnógenos uma sedação do corpo, onde "desliga-se a *aesthesis*, a porta de entrada pela qual o corpo inspira o mundo externo". (BAITELLO JR, 2014, p.27)

4.3. Espetáculo e ausência

O conceito de espetáculo desenvolvido por Guy Debord (1967) tem uma ligação direta com os conceitos desenvolvidos acima que privilegiam o sentido da visão. "A onipresença da imagem impõe o monopólio da aparência, produzindo a falsa impressão de um mundo unificado, um mundo transformado em simples imagens, que consagra a visão como sentido privilegiado" (FREDERICO apud DEBORD, 2010, p. 183).¹⁹⁹

Dez anos depois de Anders ter publicado o primeiro volume da sua obra, o muito mais jovem Guy Debord, líder da Internacional situacionista, publicou o seu livro, doravante muito citado, sobre a *Société du Spectacle* que, desde então, teve muitas edições. Ele definia aí a sociedade <como uma imensa acumulação de espetáculos>, na qual <<tudo o que era diretamente vivenciado se desfalecia em simples representação>>. Encontramo-nos hoje num <<mundo autônomo da imagem, em que o mentiroso mentiu a si próprio>>. <<O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre indivíduos, mediada pelas imagens>>. <<Onde o mundo real se converte em simples imagens, as imagens tornam-se seres reais>>, que desencadeiam um comportamento hipnótico. (BELTING, 2011, p.26)

¹⁹⁹ Revista Matrizes. Ano 4 .n - 1 - jul./dez. 2010 - São Paulo - Brasil - CELSO FREDERICO p. 179-191.

O espetáculo caracteriza-se pelo que Jean-Marc Vernier (1988), em seu estudo sobre a imagem televisual, chama de segunda ordem da imagem, ou mesmo a "imagem superfície", ela é "baseada na necessidade e na primazia da mise-en-scène" (ROCHA, 2006, p.9). Falamos sobre o processo da mise-en-scène no capítulo anterior e que o mesmo consiste na construção da imagem e detêm em si objetivos específicos relacionados ao consumo das mesmas.

O que devemos pontuar aqui é a diferença dos vínculos que permeavam a criação das imagens anteriormente e os que estão presentes nas imagens digitais.

A mise-en-scène sempre existiu. Havia como vimos no capítulo anterior toda uma construção para que a imagem fosse registrada, porém existia também um contrato entre o retratado e o modelo, assim como uma possibilidade de contágio entre a imagem, sua representação e o ambiente no qual a mesma estava inserida. A imagem construía-se a partir de interações interpessoais, que normalmente estavam associadas e pertenciam a um determinado ambiente ou contexto sociocultural.

A partir da exacerbação dos valores de exposição, que permeiam a comunicação na contemporaneidade, as imagens artísticas ficam em segundo plano (BAITELLO, 2007), como vimos anteriormente. Esse fenômeno foi chamado de iconomania, em 1956, por Günter Anders, e uma das características desse acontecimento é a deslocação do centro de gravidade que vai da coisa para a imagem, criando segundo o autor "uma nova dimensão na economia imaginal da sociedade". (BELTING, 2011, p.24)

Nesse processo da iconomania, a imagem é apenas receptáculo da informação, de forma unilateral que reflete o processo comunicativo desencadeado pelo homem por meio do progresso tecnológico e suas funções. Não há, portanto, o que nós entendemos por comunicação, pois a mesma exige vínculos e trocas, existe sim uma passagem de informação e dados. "Se a produção de imagens se converte na mercadoria mais importante, as informações tornam-se, por seu lado, mais desejadas do que as próprias coisas". (BELTING, 2011, p. 24)

Esse deslocamento da coisa para a imagem determina a hegemonia dos media visuais existentes na atualidade, onde o espaço para as imagens autorreferentes, construídas a partir de uma mesma *mese-en-scène*, determinada por valores puramente visuais, se reflete e substitui as imagens míticas, artísticas ou tradicionais. Baitello (2007) traz a questão: o que acontecerá com as representações

nas cavernas, igrejas ou mesmo nos museus? "Serão estes espaços destinados a abrigar o exótico 'outro' da imagem mediática?" (BAITELLO, 2007, p.3)

Infelizmente, achamos que sim, principalmente se tomarmos como exemplo fatos que ocorreram esse ano, como o dia da *selfie* no Museu. O dia 18 de janeiro de 2017 foi intitulado como *#MuseumSelfie*, uma ação mundial que convida os visitantes a fazer um autorretrato nos museus e postá-los nas redes sociais com a hashtag acima.

Resgata-se a ida aos museus, a fim de mostrar o 'outro' da imagem mediática, ou seja, as pessoas vão até os museus não para estar lá e sim para registrar a sua presença e propagá-la. Na maioria das vezes, estão viradas de costas para a obra de arte e objetivam que essa apenas apareça como pano de fundo para a construção da tecno-imagem que reflete a hegemonia dos padrões visuais da contemporaneidade, trazendo também características anteriores, que observamos no retrato à pompa e no retrato à cena.

Ao analisarmos essas imagens, percebemos que o vínculo efetivo se dá entre o usuário e a máquina, criando assim uma imagem autorreferente, não apenas de quem está sendo retratado, mas também do programa disponível no aparato que reflete e repete novamente um padrão hegemônico.

Essas imagens trazem o contrário do processo Antropofágico²⁰⁰ e refletem em si um processo de colonização do imaginário, assim como o que tivemos no choque de civilizações na América Latina, onde não se enxergavam os povos originários, a não ser como um 'outro exótico', e partia-se da premissa que este gostaria de ser a imagem e semelhança do colonizador. Instaura assim todo um processo de aculturação por meio das imagens e da criação do que Baudrillard chamaria de *necejos*, desejos que viram necessidades. Impõe-se aos outros desejos que não são

²⁰⁰ Utilizamos aqui a nota de referência de Norval Baitello (Flusser Studies 3) para explicar a Antropofagia. "Refiro-me aqui ao movimento de vanguarda histórica chamado "Antropofagia". Movimento radical, desdobramento do Modernismo brasileiro, teve como um dos principais atores e autores Oswald de Andrade. O Movimento Antropofágico propunha, sob a metáfora de devoração, um procedimento radical de recepção crítica dos fluxos culturais, a contrapelo dos nacionalismos e igualmente a contrapelo do colonialismo. A metáfora se funda nos relatos históricos dos primeiros viajantes europeus no Brasil sobre os indígenas canibais, sobretudo no livro do alemão Hans Staden, A verdadeira história dos selvagens, nus ferozes devoradores de homens (1548-1555) (BAITELLO, s/d. Flusser studies 03).

Disponível em:

<<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/terceira-catastrofe-homem.pdf>>. Acesso em: 26 mar.2017.

dele e a partir disso cria-se toda uma indústria de produtos e ideias que alimentam a economia imaginal da sociedade.

Hoje em dia, ao invés de utilizar a metáfora de devoração das imagens, proposta pela Antropofagia, ocorre um processo inverso, de repetição, onde essas mesmas imagens passam a nos devorar. Surge assim a chamada Iconofagia desenvolvida por Baitello.

Além disso, vemos também, ao analisarmos as notícias do capítulo 1, como por exemplo as figuras 21 e 22 - Turistas tirando *selfies* em Sidney após ataque terrorista, assim como da figura 23 - Garotas tirando *selfies* após explosão que deixou 22 feridos, entre outras, como as famosas *selfies* felizes tiradas no Memorial do Holocausto, a mais pura falta de interação com o ambiente. Ou seja, não existe nenhuma consciência do que está acontecendo, e sim, uma imensa vontade de registrar a tragédia como espetáculo, banalizando os acontecimentos.

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação [...] o espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo (DEBORD, 1977p.1-2)

Vê-se claramente o que previa Debord, o espetáculo é mais importante do que a vida, que se acumula em imagens mortas de seres que estavam "presentes". O que vemos aqui não é a presença da ausência e sim a ausência de presença. O "não-vivo" de Debord pode se comparar à anestesia, ou mesmo à falta de *aesthesis*, ou dos sentidos que nos remetem ao corpo, e ao presente, e quase todos são suprimidos pelo sentido da visão.

Acontece então o processo de inversão, onde a imagem deixa de ser entendida como representação do mundo. A imagem é o mundo, e o constrói infinitamente, sem nunca conseguir tocar o solo, numa queda labiríntica, onde o corpo e a presença são empecilhos de primeira ordem. Segundo Silva:

A imagem foi tida como elemento de representação do mundo, como a imagem vira mundo, o corpo a representa. Portanto, se coloca no lugar do corpo e apropria-se do rastro simbólico, assim consegue sua legitimação e se sustenta na superfície. (SILVA, 2012, p.12)

Retomamos uma das perguntas iniciais inspiradora dos nossos questionamentos. Baitello Jr (2014) questiona as imagens "são presenças de ausências ou a ausência de uma presença? Podemos responder essa pergunta

analisando as forças vinculadoras e dissociativas da imagem regidas pelos seus vetores interiorizantes e exteriorizantes.

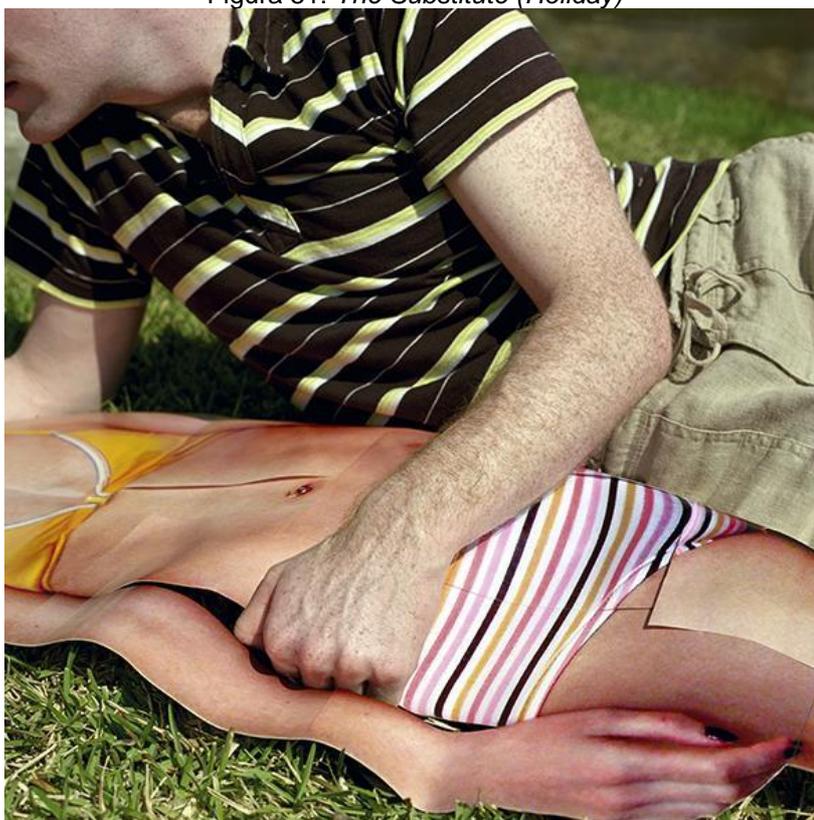
No retrato e autorretrato, antes da reprodutibilidade técnica, há a tendência de uma força vinculadora da imagem, que possui em si vetores interiorizantes e reflete vínculos culturais e interpessoais. Não que essas imagens não contenham em si vetores exteriorizantes e dissociativos, mas sua tendência é de criar elos, entre as pessoas e os ambientes no quais estão inseridas.

Já no fenômeno estudado existe uma probabilidade imensa de despertar vetores exteriorizantes e dissociativos, que geram a ausência. O que é registrado na imagem, muitas vezes, é a falta da presença que se dá por meio da imagem superfície que busca alcançar a visibilidade, independente de sua significação.

O mundo, segundo Günters, transforma-se em fantasma, desde que nos chega somente em imagens. Se um acontecimento só <<ganha importância social enquanto imagem, desvaneceu-se a diferença entre ser e aparência. O original deve, então, regular-se pela sua <<reprodução>>, ao qual o acontecimento apenas ministra a matriz. Onde experimentamos <<o mundo em *effigie*>>, a própria imagem é aí o acontecimento. Das imagens, cuja natureza, enquanto imagens, já não compreendemos o hiato temporal que, outrora, existia entre imagem e acontecimento. As imagens surgem e esvaem-se em sincronia como se fossem os próprios acontecimentos. O presente perde seu poder vital e transmuta-se em simples simultaneidade de facto e transmissão. Capta-se tão-só na imagem e de modo igualmente veloz se perde. <<Tudo o que é real se torna fantasmático, tudo que é fictício se torna real>>, se é que ainda tem sentido manter esta distinção. (BELTING, 2011, p.25)

Escolhemos uma última imagem para finalizar o estudo. A imagem é a fotografia vencedora do concurso apresentado no primeiro capítulo dessa tese: #SaatchiSelfie. A Saatchi Gallery²⁰¹, em Londres, realizou esse ano (2017) a exposição: *From selfie to self-expression*, considerada a primeira mostra sobre a história da *selfie*. Junto à exposição, a galeria realizou um concurso que teve mais de 8.000 submissões. O fotógrafo Dawn Wooley foi o vencedor com a imagem abaixo:

²⁰¹ Para mais informações a respeito do evento acesse: <<http://www.saatchigallery.com/selfie/>>. Acesso em: 24 abr.2017.

Figura 51: *The Substitute (Holiday)*Fonte: FFW ©REPRODUÇÃO²⁰²

No início da tese, apontamos a existência de uma nova tendência nas *selfies*, a mesma está começando a ser legitimada como arte, como podemos ver na exposição da *Saatchi Galery*. Nos perguntamos, então, se, assim como a fotografia, que no início não foi legitimada como arte, as *selfies* não estariam desenvolvendo uma nova linguagem? Não cabe na proposta dessa tese responder a essa pergunta, mas não podemos deixar de levá-la, principalmente por ser o revés desse estudo. Temos consciência de que, ao trabalharmos a complexidade, o novo pode e vai surgir a todo instante.

Ao contrário do que se possa pensar, e por mais ambíguo que aparente ser, o motivo pelo qual escolhemos essa imagem não foi para suscitar a questão acima e sim para entender como ela reflete o que estamos propondo nesse estudo.

É curioso pensar que a imagem vencedora do concurso traz exatamente o que discutimos aqui: a ausência de presença.

²⁰² Disponível em: <<http://ffw.uol.com.br/noticias/comportamento/com-participacao-de-juergen-teller-e-tracey-emin-saatchi-gallery-faz-primeira-mostra-de-selfies/>>. Acesso em: 6 abr.2017.

O título da fotografia: *The Substitute (Holiday)*, A Substituta (Férias) já nos traz a questão central da nossa discussão sobre a imagem, a mulher representada na foto foi "substituída" por uma imagem em mídia secundária, por meio do papel e da colagem. Talvez isso nos mostre que ainda não temos a consciência de que as imagens digitais são simulacros, mas que já entendemos que os papéis não são pessoas. A imagem precisa retomar uma forma antiga, para que se questione seu papel como substituta das pessoas e dos sentidos de proximidade na atualidade.

A ausência da presença está clara na fotografia, e é no mínimo curioso o por que de ter sido ela a escolhida como vencedora. Ela foi escolhida pois reflete um imaginário inconsciente que só por meio da subjetividade podemos alcançar. Nos remete também à questão de Baitello Jr (2005) "A imagem como grande outro corpo". Faz-se pertinente a citação:

Esse é um ponto central a ser compreendido na relação do corpo com a imagem. De alguma maneira, aqui se colocam corpo e imagem em uma relação de oposição. Quer dizer, o corpo se coloca contra a imagem e a imagem se coloca contra o corpo. Ao mesmo tempo, um se espelha no outro, desejando-o. Este é um grande tema contemporâneo: **a imagem é o outro do corpo**. Assim como em outras épocas o outro do corpo era o espírito (o corpo era manifestação bruta, inferior do homem, que precisava ser domada por um espírito elevado), ou então, em outro momento, a razão (e o corpo seria visto como a desrazão, o irracional), hoje podemos afirmar que o outro do corpo é a imagem. (NORVAL, 2012, p.91)

A fotografia de Dawn Wooley também pode nos ajudar a refletir sobre a escalada da abstração²⁰³ desenvolvida por Flusser. Segundo o autor, nosso mundo e ambiente eram compostos "originalmente por objetos e corpos tridimensionais. Toda mediação com o mundo se processava na tridimensionalidade do gesto e do corpo, da presença e do presente". (BAITELLO JR, 2005, p.4).

A partir do instante em que o homem começa a materializar suas imagens, nos objetos e cavernas, cria-se a imagem bidimensional (que pode trazer a ilusão da tridimensionalidade), porém nesse processo, já existe uma subtração. Essas novas imagens criam uma outra percepção do tempo e espaço. "A dimensão da profundidade (que dá a materialidade palpável, corpórea) perde-se no universo das imagens planas, das tradicionais representações imagéticas sobre superfícies". (BAITELLO JR, 2005, p.4).

²⁰³ Para entender melhor o que é a escalada da abstração proposta por Vilém Flusser sugere-se a leitura do artigo de Norval Baitello Junior: Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/terceira-catastrofe-homem.pdf>>. Acesso em: 20 maio.2017.

É exatamente essa imagem plana que vemos na figura de Wooley, porém a própria fotografia traz a última etapa da escala da abstração, ela é produto de uma tecno-imagem²⁰⁴ e não possui nenhuma corporeidade, pode ser considerada um algoritmo, é nulodimensional e subtraí a dimensão espacial. Ao mesmo tempo, a imagem traz a característica própria de sua classificação (tecno-imagem) e retoma uma circularidade no olhar e em nossas reflexões. "As tecno-imagens resgatam, assim, a circularidade do olhar, pois trazem de volta a sensação da imagem tradicional, funcionando igualmente de maneira mágica" (BAITELLO JR, 2005, p.4).

Esse é o motivo pelo qual dissemos que o artista traz em sua imagem uma reflexão não linear, que pode suscitar relações com a escalada da abstração proposta por Flusser. A escalada da abstração, segundo Baitello Jr refletindo sobre o pensamento de Vilém Flusser, "caminha da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, desta para a unidimensionalidade e dessa outra para a nulodimensionalidade". Dawn Wooley parte da tridimensionalidade no momento em que registra a sua imagem, vai direto para a nulodimensionalidade e a partir dela questiona a bidimensionalidade, proposta pela imagem feita em colagem da mulher que o "acompanha" na foto que aparece para nós em tecno-imagem.

4.4. A caixa preta e a inversão

A mise-en-scène na era da reprodutibilidade técnica, especificamente na imagem digital, muitas vezes, como falamos acima, é construída a partir da máquina e de seus programas. Precisamos, então, ao analisar as imagens digitais entender suas diferenças das imagens analógicas. Belting (2007) reforça essa necessidade.

Em plena época dos meios digitais deixou de fazer sentido continuar a falar de suporte ou de meio portador. A partir do momento em que o meio se torna incorpóreo, suprime-se o vínculo físico entre imagem e meio, que foi a regra dos meios analógicos até a chapa fotográfica. No caso das imagens digitais, este vínculo dissimula-se por via da dissociação entre o aparelho da produção, a <<black box>> do computador, e o aparelho da percepção, o monitor. As imagens digitais armazenam-se invisivelmente na base de dados. Onde quer que apareçam, referem-se a uma matriz que não é uma imagem. A sua medialidade tornou-se assim, ao mesmo tempo, alargada e descontínua, portanto inacessível e misteriosa no sentido técnico-conceitual de <<valor discreto>>. **Ao mesmo tempo, a imagem digital manipula e é manipulável pelo seu <<utilizador>>**. Se a fotografia foi, um dia, o <<meio

²⁰⁴ "As tecno-imagens não são mais uma superfície, mas a construção conceitual de um plano por meio da constelação de grânulos, de pontos de dimensão desprezível, mas que reunidos oferecem a ilusão de uma superfície, um mosaico de pedrinhas. 'Cálculo' significava em latim 'pedrinhas', e 'calcular' quer dizer 'operar com pedrinhas'. As pedrinhas minúsculas se aglutinam no espaço plano, formando a ilusão de imagens". (BAITELLO, s/d - Flusser Studies 3).

da representação que possibilitou a subsunção e análise de todos os outros meios>>, hoje este papel cabe ao computador, que produz e trabalha com a introdução de dados [input] e através de códigos digitais. (BELTING, 2007, p.53, grifo da autora)

Para entendermos o pensamento proposto por Belting, precisamos entender (A) o conceito de caixa preta e (B) o conceito de funcionário desenvolvido por Vilém Flusser.

A caixa preta proferida por Flusser refere-se aos aparatos e seus programas de uma maneira mais filosófica do que objetiva, pensando não apenas no aparelho em si como suporte, mas no que ele pode gerar. O autor nos dá o exemplo de que "a cibernética e a eletrônica estão produzindo computadores que dispõem de uma memória e de uma capacidade de planejamento infinitamente superior à capacidade humana" (FLUSSER, 2002, p 83).

O que isso quer dizer? Criamos determinadas tecnologias que desenvolvem imagens muito mais perfeitas, com mais cores e definição do que qualquer outra técnica, porém muitas dessas características não podem ser absorvidas pelo corpo, pois conforme dissemos anteriormente, a reprodução mimética humana possui características diferentes daquelas sugeridas pelas máquinas e novas tecnologias. Como exemplo, temos celulares que registram mais cores do que a capacidade humana pode perceber.

O problema é que acreditamos que essas imagens são reais e verdadeiras, colocamos fé nas mesmas, e não observamos como a indústria nos alimenta com essas imagens para retroalimentar o consumo de seus produtos. Ao observamos uma imagem da Playboy, por exemplo, as curvas perfeitas, a cintura fina, o padrão 90/60/90 - busto/ quadril/ cintura, sem nenhuma marca, cicatriz ou celulite, acreditamos que aquele personagem é a realidade e que aquele é o corpo. Não se percebe que aquela é uma imagem do corpo construída por programas determinados que refletem a estética regente do padrão de beleza ideal, ou seja, a imagem é um simulacro e acreditamos que devemos ser como aquele simulacro.

No capítulo 3, falamos da mulher que gastou 30 mil reais em cirurgias plásticas para fazer a *selfie* perfeita, percebemos que essa construção da imagem acontece desde a Antiguidade, porém a mesma era feita a partir de técnicas humanas, a mão do artista captava as formas, seja na escultura ou na pintura. A partir da fotografia, brinca-se com a capacidade da luz para modelar os corpos e

suas imagens, porém na atualidade esses efeitos, que criam a *mise-en-scène* tomaram uma proporção não humana, que gera no cerne do indivíduo uma vontade de ser exatamente como a imagem, mesmo sem entender como a mesma foi construída.

Isso é um exemplo do fracasso daquilo que chamamos de progresso, construímos coisas para fins determinados e cada vez mais específicos, essa especificidade nos remete ao funcionalismo. Uma das cenas mais famosas para exemplificar isso é a de Charles Chaplin nas engrenagens da máquina, onde não se entende o funcionamento do todo, apenas uma única parte, transforma-se aqui o que era chamado de ecologia (visão do todo) em eco-logia, Baitello (2014) que seria o eco, a repetição de uma lógica cartesiana e positivista. Nos transformamos em meros funcionários de um sistema que não entendemos, por isso, o nome de caixa preta.

O conceito de complexidade, assim como a ecologia, sugere o funcionamento de um sistema aberto, de uma teia de relações. Segundo Capra (1997), somos seres porosos e vinculativos, estabelecemos elos com o outro e com o ambiente. Já a eco-logia, ou a lógica da repetição, traz consigo um sistema fechado que gira em si mesmo, sendo como as imagens da *selfie* autorreferentes.

O funcionário perfeito, segundo Flusser (2002), nunca terá acesso a macrovisão, não entenderá nem participará do todo, mas será um especialista na sua micro-atividade. As consequências geradas por essa lógica são inúmeras e em todas elas a alteridade se dissipa, pois não há o olhar para aquilo que é diferente, essa lógica é autorreferente, como um sistema fechado que gira em torno de si.

A vida do funcionário gira em círculos em redor do aparelho. E o eterno retorno do sempre idêntico, mas que não é totalmente eterno, porque o funcionário denotará, após alguns milhares de ciclos falhas no seu funcionamento. (FLUSSER, 2002, p.86)

Ao observamos várias *selfies* juntas percebemos que são todas muito parecidas, seja pela forma na qual são construídas, ângulos, enquadramento, etc, ou mesmo pelas *personas* que refletem, a pose, a maquiagem, a sensualização. São apenas repetições na tentativa se ser uma imagem perfeita, sob a lógica daquilo que nos é imposto pela indústria.²⁰⁵

²⁰⁵ No início desse estudo iríamos estudar apenas mulheres de uma determinada faixa etária e suas imagens no facebook. Os alunos de iniciação científica coletaram essas imagens conforme o método

Figura 52: *Selfies* do perfil público da rede social: Facebook



Fonte: Imagem pública - Facebook

Ao observamos as imagens acima, assim como as selfies da Figura 7 no primeiro capítulo, vemos que todas giram em torno do aparelho, todas olham fixamente para a câmera. Estabelece-se aqui um vínculo hipnógeno entre a pessoa e sua própria imagem, mas não como forma de descoberta ou autoconhecimento, como observamos na maioria dos autorretratos, principalmente da modernidade.

A imagem não é utilizada como força primordial e sim como alimento para o funcionário e conseqüentemente para o seu aparelho, porém possui enorme capacidade de captura e possessão, semelhante às máscaras envergadas no corpo, pois existe um olhar que aparenta buscar o nosso, mas que na verdade olha para o aparato, tentando fazer parte do encantado mundo virtual, que sugere sempre uma potência.

A imagem técnica se funde à virtualidade, à presença suprema da ausência como aparência. Segundo Kamper:

1. O virtual é possível, aquilo que a todo momento e em toda parte também é possível de outra maneira. Consiste na despedida do corpóreo uma vez que nega as condições do tempo e do espaço renegando com isso a sua própria gênese. Ao mesmo tempo, o virtual marca os limites do arbítrio humano criando uma imanência universal imaginária, uma prisão do espírito absoluto concentrado em si que de nada mais dispõe além de si próprio. Essa monstruosidade, síntese da ilustração, é ela própria inilustrável. Talvez se esconda nela o luciferiano, aquele lado da natureza humana do qual se fala nos escritos mais antigos. (KAMPER, 1977, p.1)

explicado na introdução, mais adiante achamos pertinente ampliar a seleção dessas imagens, para todos os gêneros, faixas etárias e redes sociais. Escolhemos usar as imagens da primeira leva de seleção, pois exemplificam melhor o que estamos discutindo nesse momento.

Esse indizível, inilustrável tem relações equivalentes ao conceito de "Invisível"²⁰⁶ demonstrado por Chevalier (1982, p.505) e Brandão (2014, p. 280). Ambos os autores falam sobre Hades, chamado o deus dos mortos e do subterrâneo, onde há a privação da vida e, portanto, a inexistência, ou mesmo o que podemos chamar de pulsão de morte, que revela a vontade intrínseca do ser humano de voltar ao estado *primero* do não ser. "Por isso, na força do virtual vem à tona uma poderosa impotência, seguida de perto da autoeliminação" (KAMPER, 1997, p.1)

Essa autoeliminação é causada justamente pela inversão da tríplice proposta por Belting (2012) Imagem - aparelho de imagens - corpo vivo. As imagens que eram produzidas pelo corpo vivo são deslocadas para o aparelho que agora produz imagens e alimenta o corpo anestesiado, metaforicamente, morto.

Nesse novo tipo o centro é ocupado pelo aparelho, e o horizonte é constituído de funcionários que funcionam em função do aparelho. Reluto em designar o funcionário pelo termo 'homem', já que se trata de um novo tipo de ser que está surgindo. (FLUSSER, 2002, p.84)

A partir do momento que há uma inversão da centralidade da imagem como cerne criador e imaginativo, o humano só existe pela propagação de sua imagem, portanto, o centro se desloca para as não-coisas, ou seja, os aparatos criadores de imagens que propagam imagens esvaziadas de sentido, e procuram a todo instante a visibilidade que lhe é negada por meio do corpo e é apresentada virtualmente, pela velocidade e quantidade de sua propagação.

2. No encadeamento histórico dos modelos de abstração (segundo Jochen Hoerisch: ceia, dinheiro, mídia) chegou-se ao cume do poder: a abstração da imagem na qual, em lugar de coisas e seres humanos, se propagam as imagens de coisas e seres humanos. É a abstração mais eficiente porque desprende em vez de oprimir. Isso significa: telas e monitores abarrotados, ao lado de espaços vazios e mortos. Mas a supervalorização de imagens e signos leva, necessariamente, ao desprezo das coisas. A vitória triunfal sobre aquilo que é revela-se como a pior das derrotas. Fazer imagens acaba sendo uma matança dos corpos - um crime perfeito. A questão mais importante é essa: O que será feito dos cadáveres (Vilém Flusser)? A corporeidade descartada assume a qualidade torturante do refugio e do lixo que acaba sendo um estorvo permanente. (KAMPER, 1977, p.1)

Esses cadáveres giram na órbita do imaginário e despertam o processo de iconofagia, onde somos consumidos pelas imagens que um dia criamos. O corpo é,

²⁰⁶ Chevalier e Brandão discorrem sobre a dificuldade de definir Hades, porém ambos concordam que a explicação mais razoável seria o Invisível. Segundo Brandão (2014, p. 280) "Por significar, em etimologia popular, o Invisível, o nome Hades (que também significa o reino) é raramente proferido: o deus era tão temido, que não o nomeavam por medo de lhe excitar a cólera".

portanto, substituído pela imagem do corpo e mais do que isso, pelo eco de ideologias encarnadas em um suporte virtual, onde o *modus operandi* segue a lógica da propagação quantitativa da aparência na velocidade da luz.

Os reflexos desse processo são inúmeros, dentre eles: a negação do corpo, da exaltação dos sentidos de distância (visão) e defesa, que moldam uma sociedade competitiva e violenta. Ao aprofundarmos nas teorias da comunicação podemos ver que a maioria dos avanços nessa área do conhecimento provém da criação de aparelhos de vigilância, dentre eles, todos os meios de comunicação, bem como da forma como essas mensagens são transmitidas, moldando o imaginário atual.

Questiona-se o que acontece quando a única relação estabelecida de orientação é autorreferente: do homem com sua imagem, ou mesmo de sua imagem sobre o corpo com a imagem propagada. Supõe-se que essa seja uma das principais características da *selfie* e suas relações com as novas tecnologias e a cultura da visibilidade, onde se vê apenas um labirinto de espelhos autorreferentes em larga difusão pelo cosmos tecnológico criado à imagem do mundo. O relevante é perguntar quais as consequências disso tudo, na alteridade e nas relações que o homem estabelece com os outros e com o ambiente.

Se as imagens são apenas superfícies, ou seja, não alimentam nossa sede por sentidos e significados, pode-se comparar essa relação ao Mito de Narciso, onde o mesmo morre de inanição. Ao ficar encantado, preso por sua própria imagem na superfície do lago, não tem condições de se alimentar e morre. A imagem substitui o corpo que não tem mais lugar no espaço e passa a ser nulodimensional.

CONCLUSÃO

No decorrer do trabalho, observamos a presença de inúmeras características arcaicas provenientes das representações das máscaras, retratos e autorretratos, no fenômeno estudado, a *selfie*. Dentre eles estão:

A máscara, compreendida nesta Tese, no sentido de *persona* e construção de imagem social que se apresenta ao mundo e caracteriza-se como mediadora entre o mundo interior do sujeito e seu mundo exterior, a sociedade, ou mesmo, a rede.

A máscara é construída para substituir a face, de forma que se adquira a invisibilidade do corpo, estabelecendo-se também como elo entre as forças de captura e possessão, apresentando características de pulsões de vida, onde a energia vital de um indivíduo ou Deus é cooptada e age como arquétipo de maneira coletiva, nos levando às características relacionadas a Eros.

A máscara pode também, como exemplificamos no fenômeno da *selfie*, ser o reflexo de uma moldura social que se repete infinitamente buscando um simulacro, um *eidolon*, uma idolatria, por meio da captura e possessão da imagem. A imagem da *selfie*, na maioria das vezes, não é o meio para atingir outras imagens, significados ou atizar a imaginação, ela é autorreferente e não estabelece vínculos, a não ser consigo mesma, relacionando-se à figura de Tanâtos e à pulsão de morte, a partir do instante em que substitui o corpo e a experiência, mostra o aspecto precívél e volátil da própria vida que se transforma em sombra "*eidolon*", após a morte.

Eros e Tânatos são aspectos de um mesmo poder, porém um é a inversão do outro. Trazendo esses conceitos de forma metafórica para a Imagem, podemos estabelecer uma associação entre as forças interiorizantes e exteriorizantes, onde a primeira tem uma função associativa, unida e criadora de vínculos culturais; e a segunda possui capacidades dissociativas, gerando assim, vínculos hipnóticos.

Ao estudarmos as classificações e características dos retratos no decorrer do tempo, percebemos também que seus atributos foram apropriados pela *selfie*. O retrato da pompa se reflete na construção de uma *persona* que supervaloriza os objetos, as vestimentas, os alimentos e lugares que estão sendo ingeridos.

O retrato à cena também é apropriado pela *selfie*, ao vermos que as mesmas, muitas vezes, pretendem contar uma narrativa, uma história que apresente determinado momento, a partir da construção da mise-en-scène.

Nos autorretratos vemos o Eu mesmo refletindo o mundo interior e exterior dos artistas, mas também são meros meios para desenvolver uma linguagem técnica de cada época. O artista usa-se como modelo para desenvolver e treinar as suas especialidades e, a partir delas, adentrar nos movimentos "ismos" renomados de cada contexto sociocultural. Outras vezes, são formas de autoconhecimento geradoras de análises críticas aos processos de condicionamento, presentes no processo civilizatório, de forma a refletir as aflições do artista.

As *selfies* também se apropriam da primeira característica descrita no parágrafo acima, quando suscitamos a necessidade de enquadramento estético no formalismo vigente do contexto. No fenômeno estudado, isso se dá por meio da necessidade de refletir a imagem do corpo segundo a estética dominante do cenário atual, onde se busca uma similaridade à imagem perfeita perpetuada pela indústria da beleza.

Na maioria desses casos, quando estudamos o retrato e o autorretrato, percebemos a existência de vínculos entre o modelo e o retratista, mesmo que esse vínculo ocorra entre a pessoa e sua imagem. No caso dos autorretratos, observamos também que existe uma vinculação com o ambiente que interfere na representação.

Ao observamos as *selfies*, é aparente que por vezes existe uma desvinculação com o ambiente no qual ela é gerada, ou seja, a imagem é apenas autorreferente e reflete em si a falta de alteridade, não apenas com os outros, mas também com o contexto no qual é gerada. A maioria das *selfies* tirada em meio às tragédias, ou mesmo a competição das *selfies* com cadáveres aponta a inversão proposta nesse estudo: a imagem torna-se apenas superfície, desvinculada e dissociada do seu meio gerador.

A desconstrução presente no retrato e no autorretrato, a partir do século XIX, com a descoberta da fotografia que sacode as antigas linguagens e busca também desenvolver uma linguagem própria, pode ser observada nas *selfies*, ao percebermos que existe uma tendência, mesmo que mercadológica, de legitimar a linguagem da *selfie* como arte. Ao observamos o catálogo da exposição da *Saatchi Gallery: From selfie to self-expression (2017)*, constatamos que existem muitos

trabalhos criativos que não são mera repetição e reflexo, e que procuram associar as *selfies* ao autoconhecimento e expressão, por meio da imaginação. Essa foi uma premissa que nos surpreendeu, pois não havia sido pensada no início do trabalho e, com certeza, deve ser considerada como fonte para novos estudos.

Considerando que a hipótese central dessa pesquisa aponta para uma inversão na forma que nos relacionamos com as imagens, assim como na forma como as construímos, interferindo na formação de vínculos comunicacionais, confirmamos que nossas premissas, bem como a hipótese central, são verdadeiras.

Por inversão entendemos a supremacia de imagens dissociativas que geram vínculos hipnógenos, a partir do momento em que deslocam a centralidade da imagem, como imagem em ação agenciadora da imaginação e repleta de significados; para uma imagem construída pelos programas dos aparatos eletrônicos, programas estes que visam a repetição de um padrão hegemônico e têm como objetivo principal a visibilidade e propagação na velocidade da luz.

A inversão é dada pela substituição da imaginação pela programação do aparato que reflete o imaginário cultural, muitas vezes, desprovido de sentido, assim como de padrões éticos. A centralidade da imagem, no cerne do pensamento simbólico, a partir do *homo demens*, é substituída pela supervalorização do *sapiens* e suas tecnologias, que geram o aparato eletrônico repetidor de imagens autorreferenciais prontas para o consumo rápido e superficial, nos transformando em funcionários do programa.

Nossas hipóteses derivadas também estão corretas, há uma sedação do corpo em virtude do acelerado deslocamento de uma ambiência de culto para uma ambiência de exposição que prioriza o sentido da visão. Junto a isso o *axis mundi* desloca-se para o aparelho de imagens, na maioria das vezes, o celular.

O olhar que estabelecia relações com o ambiente e com os outros volta-se para a câmera e para a construção de imagens autorreferenciais que refletem o olhar para si mesmo, diminuindo assim a construção de vínculos culturais e, por consequência, a alteridade. Vê-se os outros apenas como projeção de nós mesmos, o vínculo estabelecido aqui é com a própria imagem e cria um espelhamento labiríntico que se reflete no monitor.

Infelizmente, percebemos que o deslocamento do *Axis Mundi*, do Teocentrismo para o Antropocentrismo e depois para o Tecnocentrismo não foram capazes de ampliar a consciência e imaginação humanas, pelo contrário, esses

processos apenas acentuaram a repetição de padrões pré-determinados pelas relações de poder existentes em cada contexto.

A falsa esperança de descentramento que a tecnologia prometeu, por meio de possibilidades vinculativas e comunicacionais, acabou deslocando o centro para os aparatos, e não descentralizando o conhecimento e as relações de poder estabelecidas pela sociedade. A aldeia (fazendo referência ao conceito de aldeia global proposto por McLuhan), sinônimo de harmonia entre o cosmos, a natureza e o ser humano por meio da coletividade circular e pelo sentimento de pertencimento, é substituída pelo simulacro da (falsa) conectividade.

Ressaltamos a necessidade de uma (re) existência que entenda que o único caminho para atingir a realidade é a imaginação, responsável tanto pela ciência como pela arte, cerne criador da humanidade. Esperamos que essa tomada de consciência nos ajude a alargá-la, para reverter esse "progresso" e construir um olhar para a alteridade, para o outro, não como o exótico, diferente ou esquisito, mas como uma parte de nós mesmos.

Ao considerarmos a efemeridade do objeto de estudo, dentro da velocidade comunicacional atual, podemos ter a esperança de que a premissa descoberta - sem querer - no decorrer da pesquisa que utiliza a *selfie* para reflexão e autoconhecimento (como observamos em pouquíssimos casos), com algumas imagens da exposição: *From selfie to self expression* (2017), possa ser uma vertente que se expanda e que se relacione aos casos pontuados no Anexo III, a respeito do autorretrato na Arte Contemporânea, como posicionamento crítico e reflexivo sobre a autorrepresentação, a partir de um olhar que revele a alteridade e o olhar do outro, buscando nosso olhar, não apenas para consumi-lo, e sim para retomar um processo Antropofágico de devoração simbólica, voltando assim a desenvolver vínculos culturais.

Finalizamos o trabalho reafirmando que as *selfies* carregam consigo vetores exteriorizantes das imagens, tornando-se apenas uma imagem de superfície que busca nos consumir no processo iconofágico, mas pontuando que pode-se desenvolver um novo olhar a respeito do processo que irá buscar a *re (inversão)*, retomando assim, por meio da autorrepresentação, a crítica e alteridade, imaginando novos caminhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAITELLO, Norval; MENEZES, José Eugenio. **Os símbolos vivem mais do que os homens**. São Paulo: Annablume, 2006.

BAITELLO JR., N. **A Serpente, a Maçã e o Holograma**. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **A era da iconofagia**. Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

_____. O olho do furacão. A cultura da imagem e a crise da visibilidade. In: **Biblioteca do CISC**. Disponível em: <www.cisc.org.br/biblioteca>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: RODRIGUES, D. (Org.). BAITELLO JR., N. **A dissolução do outro na comunicação contemporânea**. São Paulo: Matrizes, ano 4, n. 1, 2010, p. 101-111. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt2_malena_segura_norval.pdf>. Acesso: 6 jun. 2013.

_____. **Os Valores e as Atividades Corporais**. São Paulo: Summus, 2008.

BARBROOK, Richard. **Futuros Imaginários: Das máquinas pensantes à aldeia global**. São Paulo: Peirópolis, 2009.

BARRACO, B, H; SANTOS, Y,L. **O espaço nos meios de comunicação**. São Paulo: Ebraesp, 1976.

BAUMAN, Z. **Comunidade – a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **44 cartas do mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia Grega**. vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A Sociedade do Consumo**. São Paulo: Elfos, 1995.

_____. **Simulacres et simulations**. Paris: Galilée, 1981.

BECK, U.; GIDDENS, A.; SCOTT, L. **Modernização Reflexiva**. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

BELTING, H. **Imagen y Culto**. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte. Madrid: Akal, 2009.

_____. **O fim da história da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Por uma antropologia da imagem:** Concinnitas, ano 6, vol. 1, n. 8, 2005.

Disponível em:

<http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/belting_porumaantropologiadaimagem.pdf> Acesso em: 2 nov.2013.

_____. **A imagem autêntica.** A religião oferece um verdadeiro campo de treinamento para o uso da mídia, a qual ela alternadamente consagrou e condenou. In *Humboldt*, n. 92, ano 48. Munchen: Goethe-Institut., 2006.

_____. **A imagem autêntica.** Paris: Gallimard, 2007.

_____. **Imagem, mídia, corpo:** uma nova abordagem à Iconologia. “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”. In *Ghrebh* – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia / Journal of Communication, Culture and Media, Theory, n.8. maio-outubro 2006. Disponível em:

<www.revista.cisc.org.br/ghrebh8>. Acesso em: 18 mar.2016.

_____. **Imagen y Culto.** Una historia de la imagen anterior a la edad del arte. Madrid: Akal, 2009.

_____. **Antropología de la imagen.** Buenos Aires/Madrid: Katz Editores.

_____. **A verdadeira Imagem.** Porto: Dafne, 2011.

BEKTING citando Gunters Andres. **Dies Antiquiertheit des Mesvhens.** Uber die Seele im Zeitalter der zweitein industriellen Revolution. vol. 1. München, Beck,1956, p.280.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura.** São Paulo: CISC, 1995.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas.**São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BOOTH, W.C; COLOMB, G.C; WILLIANS, J.M. **A arte da pesquisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAPRA, Frijt. **A teia da vida.** São Paulo: Cultrix, 1997.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte.** São Paulo: Martins fontes, 1995.

_____. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPBELL, J. **As máscaras de Deus.** São Paulo: Palas Athena, 1992.

- _____. **As transformações do mito através do tempo**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. **Isto és tu** – redimensionando a metáfora religiosa. São Paulo: Landy, 2002.
- CHORDÁ, F. **De lo visible a lo virtual**. Barcelona: Anthropos, 2004.
- CONTRERA, M. S. **O mito na mídia**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. **Mídia e pânico**. São Paulo: Annablume, 2002.
- _____. **Mediosfera**: meios, imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. O titanismo na comunicação e na cultura – os maiores e os melhores do mundo. In: MACHADO, J.; LEMOS, A. (Org.). **Mídia Br**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- CYRULNIK, B. **Do sexto sentido**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- _____. **Resiliência, essa inaudita capacidade de construção humana**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- _____. **Os patinhos feios**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COSTA LIMA, LUIZ. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- DAMIÃO, Carla Milani; Junior, Lincoln Nascimento Cunha. **O conceito de fantasmagoria na teoria da modernidade de Walter Benjamin**. 62* Reunião anual da SBPC. Ciências Humanas, Filosofia. Disponível em: <<http://www.sbpnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/6033.htm>>. Acesso em: 18 mar.2016.
- DICIONÁRIO DE GREGO - português. Porto Editora, 2001, p.427. Segundo Marilena Chaui (2002, p.504), no livro *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Volume I.
- DUCHAMP, Marcel, **O Acto Criativo** (1957). Trad. Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.
- DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das letras, 2009
- _____. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DEULEZE, G. **Deseo y Placer**. Barcelona: Archipiélago, 1995.

DONDIS, D. **A Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DROGUETT, J.G; ANDRADE, F. **O Feitiço do Cinema** – Ensaio de Griffé sobre a sétima arte. São Paulo: Saraiva, 2009.

DROGUETT, J. **Sonhar de olhos abertos**. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Introdução à Arquetipologia Geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O Imaginário: Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

ELIAS, N. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

FOUCAULT, M. **Las palabras y las cosas**. México: Siglo XXI, 1986.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta Ensaio para uma leitura filosófica da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **O Mundo Codificado**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

_____. **Da religiosidade** – a literatura e o senso de liberdade. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. **O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. Alemanha, 1985.

GEBAUER, G.; WULF, C. **Mimese na cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.

GUIMARÃES, M; ENDO, L; CESAR, P. A origem da palavra narcisismo. **Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental** [on-line] 2014, 17 (Septiembre-Sin mês): [Date of reference: 12 jun.2015. Disponível em:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=233032423004>> ISSN 1415-4714. Acesso em: 18 mar.2016.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HILLMAN, J. **Psicologia Arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. **Cidade e Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

JÚNIOR, Norval Baitello. **Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento**. Artigo publicado no Japão em: Kondo, Kojin/ Suga, Kejiro (Orgs.) How to talk to photography. Tokyo: Kokushokankokai, 2005, p.87 a 94. Em japonês, com tradução de Ryuta Imfuku e Yuka Amano. Disponível em: <

<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/teceira-catastrofe-homem.pdf>>. Acesso em: 18 mar.2016.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Ponto e Linha sobre Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KAMPER, Dietmar. **O trabalho como vida**. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O corpo vivo, o corpo morto**. Texto apresentado no Seminário Internacional “Imagem e Violência”, promovido pelo Cisc – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo, durante os dias 29, 30, 31 de março e 1º de abril de 2000. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/3-kamper-dietmar/19-o-corpo-vivo-o-corpo-morto.html>>. Acesso em: 18 mar.2016.

_____. **Imagem in Cosmo, corpo e cultura**. Enciclopédia Antropológica. A cura di Christoph Wulf. Milano, Itália: Mondadori, 2002.

KAMPER, Dietmar; WULF, Christoph. **Looking Back on the End of the World**. Nova York: Columbia Univ. ISBN 0-936756-46-2, 1989.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Tradução de Ernani Pavareli; direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1983. (Série Logoteca).

LOWEN, A. **O corpo traído**. São Paulo: Summus, 1979.

MARTINS, Viviane Lima. **O corpo como texto de cultura**: A visualidade da imagem do corpo em suas mudanças extremas vinculadas a mídia. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_147.pdf>. Acesso em: 6 nov.2014.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, Neurose, vol.1, 1997.

_____. **Cultura de massas no século XX - O espírito do tempo 2: Necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **O método – 4. As ideias**: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **O paradigma perdido**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **O cinema e o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1980.

_____. **O homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Ciência com consciência**. Lisboa: Europa-América, 1990.

_____. **Ética, solidariedade e complexidade**. São Paulo: Palas Athena, 1998.

_____. **O método 5**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

NASCIMENTO, G. **Intertextualidade em atos de comunicação 1997**. São Paulo: Annablume, 2006.

NASCIMENTO, H. **O reino da imagem**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002.

NËUMANN, E. **História da Origem da Consciência**. São Paulo: Cultrix, 1990.

ÓSCAR COLORADO NATES. Disponível em: <<http://www.oscarcolorado.net/bio.html>>. Acesso em: 18 mar.2016.

PENUELLA, C. **La inquietante ambigüedad de la imagen**. México: Azcapotzalco, 2004.

PENUELLA, C.; ELIANA, k. (orgs). **O olhar à deriva**. São Paulo: Annablume, 2004.

PIETROFONTE, A. V. **Tópicos de Semiótica**. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Semiótica Visual – os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2007.

PROSS, H. **Estructura Simbolica del Poder**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

PROSS, H.; BETH, H. **Introducción a la Ciencia de la Comunicación**. Barcelona: Anthropos, 1987.

RIBEIRO, Marcelo. Autorretrato afogado (1840), de Hippolyte Bayard. Disponível em: <<https://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard>>. Acesso em: 18 mar.2016.

ROCHA, Rose de melo. **Cultura da visualidade e estratégias de (Invisibilidade)**. Compos, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/115/114>>. Acesso em: 6 nov.2014.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. (1998). **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1997).

SANTOS, Tarcyane Cajueiro. A sociedade de consumo, os media e a comunicação nas obras iniciais de Jean Baudrillard. **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 21, p. 125-136, jun. 2011.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. 22 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SEVERIANO, M. F. V. **Narcisismo e Publicidade**: uma análise psicossocial dos ideais do consumo na contemporaneidade. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2001. v.1. 373p.

_____. Formação dos ideais numa cultura narcísica. **Revista de Psicologia**. Fortaleza-CE, v. 19, p. 47-59, 2002.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. São Paulo: Contratempo, 2016.

SILVA ECHETO. Comunicación, espacio y alteridad: entre los no lugares y el exotismo del outro. **Instituto de comunicação da Universidade de Barcelona**, 2012. Disponível em: <http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/70_esp.pdf>. Acesso em: 18 mar.2016.

SILVA, J.N (orgs). **Para se navegar no século 21**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. **O que pesquisar quer dizer**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SILVA, M. R. **Na Órbita do imaginário**. São Paulo: Bluecom, 2012.

_____. **O espaço sem corpo**: a vida na superfície das imagens. XIII Compós, 2004.

SHERMAN, Tom. Machines R Us... In: Domingues, Diana (org.). **A arte no século XXI**.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **A máquina de Narciso**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERNIER, Jean-Marc. **Trois ordres de l'image télévisuelle**. *Quaderni*, nº 4, primavera de 1988. Paris, CREDAP, Université Paris Dauphine, pp. 9-18 (tradução da autora).

VIRÍLIO, Paul. **Estética de la desaparición**: Anagrama, Barcelona, 1988.

_____. **Velocidade e Política**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

WARBURG, Aby (1999). **The renewal of pagan antiquity**: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute.

WULF, Christoph. **Homo Pictor**: Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo, Hedra, 2013.

WULF, Ch. (org.). **Cosmo, corpo, cultura**. Enciclopedia antropológica. Milano: Mondadori, 2002.

CAROLINA LARA KALLAS

ANEXOS

ANTROPOLOGIA DA *SELFIE*:

**Analise da tecno-imagem nos ambientes comunicacionais
contemporâneos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, para obtenção do título de doutor em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal (em memória) e Prof. Dr. Maurício Silva Ribeiro.

SÃO PAULO

2017

ANEXO I - NOTÍCIAS SOBRE SELFIE

ÍNDICE

1. MULHER QUE GASTOU 30 MIL EM PLÁSTICAS PARA SELFIE PERFEITA.....	1
Revista Marie Claire	
Data: 28/05/2014	
Disponível em:	
http://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2014/05/mulher-que-gastou-r-30-mil-em-plasticas-para-selfie-perfeita-e-contratada-por-agencia-e-cache-pode-chegar-r-480-mil.html . Acesso : 28/05/2014	
Classificação: Publicidade e Estética.	
2. EDIÇÃO COMEMORATIVA DA ELLE REFLETE LEITORA.....	4
Adnews	
Data: 29/04/2015	
Disponível em: http://www.adnews.com.br/midia/edicao-comemorativa-da-elle-reflete-leitor-na-capa . Acesso: 25/05/2015.	
Classificação: Publicidade e Estética.	
3. SAPATO SELFIE NÃO É PEGADINHA DE PRIMEIRO DE ABRIL.....	5
Ideia fixa	
Data: 01/04/2015	
Disponível em: http://www.ideafixa.com/sapato-selfie-nao-e-pegadinha-de-primeiro-de-abril/ . Acesso: 25/05/2015.	
Classificação: Publicidade e Estética	
4. SELFIES EM CENÁRIO DE EXPLOSÃO VIRAM ALVO DE CRÍTICA EM NOVA YORK.....	7
Folha de São Paulo	
Data: 30/03/2015	

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/03/1610235-cenario-de-explosao-em-ny-vira-atracao-turistica-com-direito-a-selfies.shtml>. Acesso: 25/05/2015. **Classificação: Tragédia**

5. DECONSTRUCTING THE SELFIE.....10

Visual Culture Blog

Data: 30/03/2014

Disponível em: <http://visualcultureblog.com/2014/03/deconstructing-the-selfie/>. Acesso: 25/05/2015. **Classificação: História do selfie /**

Autorretrato

6. POÉTICAS DE IMAGENS: O AUTO-RETRATO NAS REDES SOCIAS.....16

Porto Iracema Artes - Escola de formação e criação do Ceará

Data: 02/02/2014

Disponível em: <http://www.portoiracemadasartes.org.br/poeticas-de-imagens-o-auto-retrato-nas-redes-sociais/>. 25/05/2015. **Classificação: Publicidade**

7. A POINT OF VIEW: THE TYRANNY OF THE SELFIE.....17

BBC News Magazine

Data: 10/04/2015

Disponível em: <http://www.bbc.com/news/magazine-32248538>. Acesso 03.02.2016. **Classificação: Psicopatologias**

8. TOURISTS POSING FOR SELFIE WRECK 18th-CENTURY ITALIAN MONUMENT.....20

The Telegraph

Data: 04/05/2015

Disponível em:

<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/11581657/Tourists-posing-for-selfie-wreck-18th-century-Italian-monument.html>.

Acesso 25/05/2015. **Classificação: Tragédia (Leve)**

9. CHOQUE DE GERAÇÕES E A SÍNDROME DA SELFIE.....21
- Inovadorespm
Data: 05/05/2014
Disponível em: [http://www.inovadoresespm.com.br/choque-de-geracoes-e-a-sindrome- da- selfie/](http://www.inovadoresespm.com.br/choque-de-geracoes-e-a-sindrome-da-selfie/). Acesso 26/05/2015. **Classificação: Psicopatologias**
10. WHY THE 'NO MAKE-UP SELFIES' CAMPAIGN RAISED 2M.....27
- BBC News
Data: 22/03/2014
Disponível em: <http://www.bbc.com/news/health-26683817>. Acesso: 26/05/2015. **Classificação: Campanhas Sociais**
11. BEHOLD THE FIRST 'SELFIE' HASHTAG IN INSTRAGRAM HISTORY.....30
- Mashable
Data: 28/05/2015
Disponível em: <http://mashable.com/2013/11/19/first-selfie-hashtag-instagram/>. Acesso 28/05/2015
Classificação: História do selfie / Autorretrato
12. HOW A DARTH VADER SELFIE SHOWED THE WORST IN SOCIAL MEDIA.....32
- Mashable
Data: 11/05/2015
Disponível em <http://mashable.com/2015/05/11/darth-vader-selfie/>. Acesso: 28/05/2015. **Classificação: Extimidade**
13. USO DO FACEBOOK PODE ALTERAR ESTRUTURA DO CÉREBRO, DIZ ESTUDO.....35
- G1 - Ciência e saúde
Data 18/10/2011

Disponível em: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2011/10/uso-do-facebook-pode-alterar-estrutura-do-cerebro-diz-estudo.html>. Acesso 28/05/2015. **Classificação: Psicopatologias**

14. USO DE FACEBOOK PODE DEIXAR ADOLESCENTES NARCISSITAS, AFIRMA ESTUDO.....36
 Psicologado Notícias
 Data: 12/08/2011
 Disponível em: <http://noticias.psicologado.com/comportamento/uso-do-facebook-pode-deixar-adolescentes-narcisistas-afirma-estudo>. Acesso: 28/05/2015. **Classificação: Psicopatologias**
15. USO DE FACEBOOK PODE TORNAR ADOLESCENTES MAIS VULNERÁVEIS A PROBLEMAS PSICOLÓGICOS.....37
 Hype Science
 Data: 10/08/2011
 Disponível em: <http://hypescience.com/uso-do-facebook-pode-tornar-adolescentes-mais-vulneraveis-a-problemas-psicologicos/>. Acesso: 28/05/2015. **Classificação: Psicopatologias**
16. SEE THE FIRST "SELFIE" IN HISTORY TAKEN BY ROBERT CORNELUIS, A PHILADELPHIA CHEMIST, IN 1839.....38
 Open Culture
 Data: 23/11/2013.
 Disponível em: <http://www.openculture.com/2013/11/the-first-selfie-in-history-1839.html>. Acesso 30/05/2015. **Classificação: História do selfie / Autorretrato**
17. OXFORD DICTIONAREIS WORD OF THE YEAR 2013 IS.....40
 Oxford Dictionaries
 Data: 2013

Disponível em: <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>. Acesso 30/05/2015. **Classificação:** História do selfie / Autorretrato

18. O PAU DE SELFIE E O CULTO AO EGO.....43

Revista Galileu

Data: 25/02/2015

Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2015/02/o-bastao-do-culto-ao-ego.html>. Acesso 30/05/2015.

Classificação: Psicopatologias

19. REGIONAIS: CANTORA EVANGÉLICA DE VILHENA FAZ UMA SELF TRANSANDO COM O PASTOR DE SUA IGREJA.....44

Ouro Preto Online

Data: 20/05/2015

Disponível em:

<http://www.ouropretoonline.com/modules/news/article.php?storyid=41516>.

Acesso: 02/06/2015. **Classificação:** Extimidade

20. MARIDO COMETE SUICÍDIO AO SABER QUE ESPOSA TRAI COM O PASTOR DA IGREJA.....46

Agora Amazonas

Data: 20/05/2015

Disponível em: <http://www.agoraamazonas.com/marido-comete-suicidio-ao-saber-que-esposa-o-traia-com-o-pastor-da-igreja/>. Acesso 02/06/2015.

Classificação: Tragédia

21. ROMENA MORRE ELETROCUTADA AO TENTAR SELFIE NO TOPO DE ESTAÇÃO DE TREM.....47

G1 Tecnologia e Games

Data: 12/05/2015

Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/05/romena-morre-eletricutada-ao-tentar-selfie-no-topo-de-estacao-de-trem.html>. Acesso 03.06.2015.

Classificação: Tragédia

22. COMO UMA SELFIE COM O DARTH VADER TROUXE À TONA O QUE HÁ DE PIOR NAS REDES SOCIAIS.....48

Meio Bit

Data: 11/05/2015

Disponível em: <http://meiobit.com/316775/mae-australia-acusa-homem-selfie-darth-vader-pedofilia-redes-sociais/>. Acesso 03.06.2015.

Classificação: Psicopatologias / Extimidade

23. SELFIE PÓS-SEXO SE DISSEMINA PELAS REDES SOCIAIS.....51

Catraca Livre

Data: 20/05/2005

Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/invencoes-ideias/indicacao/selfie-pos-sexo-se-dissemina-pela-redes/>. Acesso 07/06/2015. **Classificação:** Extimidade

24. IGREJA CRIA "CULTO SELFIE" DÁ IPHONE PARA QUEM TIRA A MELHOR FOTO.....54

O Fuxico Gospel

Data: 01/05/2015

Disponível em: <http://www.ofuxicogospel.com/2015/04/igreja-cria-culto-selfie-e-da-iphone.html>. Acesso 07/06/2015.

Classificação: Publicidade

25. NA CHINA, SELFIE COM OS PÉS É A NOVA MODA ENTRE JOVENS.....55

Catraca Livre

Data: 18/05/2015

Disponível em: <https://estilo.catracalivre.com.br/modelos/na-china-selfie-com-os-pes-e-a-nova-moda-entre-os-jovens/>. Acesso 07/06/2015

Classificação: Estética / Moda

26. SELF-PORTRAITS AND SOCIAL MEDIA: THE RISE OF THE 'SELFIE'.....56

BBC Maganize

Data: 07/06/2013

Disponível em; <http://www.bbc.com/news/magazine-22511650>. Acesso: 08.02.2016.

Classificação: Estética / Moldura / Publicidade

27. ESQUEÇA O PAU DE SELFIE, A NOVA MODA SERÁ ESTE 'BRINQUEDO'61

Videos do dia

Data: 12/05/2015

Disponível em: <http://www.videosdodia.com/esqueca-o-pau-de-selfie-a-nova-moda-sera-este-brinquedo/>. Acesso 08/06/2015.

Classificação: Publicidade

28. PRIMEIRO PROTESTO COM HOLOGRAMA NA HISTÓRIA É REALIZADO CONTRA A "LEI DA MORDAÇA" NA ESPANHA.....61

Stylo Urbano

Data: 14/04/2015

Disponível em: <http://www.stylourbano.com.br/primeiro-protesto-com-holograma-na-historia-e-realizado-contralei-da-mordaca-na-espanha/>. Acesso 08/06/2105.

Classificação: Outros / Campanhas Sociais / Resistência

29. OBRAS DE ARTE ENTRAM NA MODA DO "SELFIE"63

Casa Vogue

Data: 04/11/2014

Disponível em:

<http://casavogue.globo.com/Curiosidades/noticia/2014/11/artista-faz-pinturas-antigas-tirar-selfies.html>. Acesso 09/06/2015.

Classificação: Estética / Moldura

30. IGREJA EVANGÉLICA FAZ "CULTO AO SELFIE" EM VITÓRIA.....65

G1 Globo

Data: 30/04/2015

Disponível em: <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2015/04/igreja-evangelica-faz-culto-da-selfie-em-vitoria.html>. Acesso 08/06/2015.

Classificação: Publicidade

31. SEM RETOQUES, BLOGUEIRA PLUS SIZE ESTRELA CAPA DA ELLE.....67

Zupi

Data: 30/04/2015

Disponível em: <http://www.zupi.com.br/sem-retoques-blogueira-plus-size-estrela-capa-da-revista-elle/>. Acesso 08/06/2015.

Classificação: Estética / Moldura / Resistência

32. NO WONDER THE AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION CLASSEFIED TAKING 'SELFIES' A MENTAL DISORDER.....69

Banoosh

Data: 18/05/2015

Disponível em: <http://banoosh.com/no-wonder-american-psychiatric-association-classified-taking-selfies-mental-disorder-28-photos/> Acesso 09/06/2015.

Classificação: Psicopatologias

33. MUSEU HOLANDÊS ENCORAJA VISTANTES A DESENHAR OBRAS E NÃO FOTOGRAFÁ-LAS.....70

Zupi

Data: 25/11/2015

Disponível em: <http://www.zupi.com.br/museu-holandese-encoraja-visitantes-a-desenhar-as-obras-e-nao-fotografa-las/>. Acesso 26/12/2015.

Classificação: **Campanhas Sociais** / **Ressistência**

34. O PAU DE SELFIE APARECE NUMA PUBLICAÇÃO DE 1995 SOBRE "INVENTOS ESTÚPIDOS DO JAPÃO".....72

Facebook

Data: 28/12/2015

Disponível em:

<https://www.facebook.com/Desconhecidos.Fatos/photos/a.451837198203315.104372.451836741536694/1457676140952744/?type=1&theater>.

Classificação: **História do selfie** / **Autorretrato**

35. A INVENÇÃO (E A REINVENÇÃO) DO 'PAU DE SELFIE'72

BBC Brasil

Data: 09/05/2015

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/05/150508_pau_de_selfie_inv-entores_rb. Acesso 25/05/2015. Acesso 28/12/2015.

Classificação: **História do selfie** / **Autorretrato** - **Publicidade**

36. #SALA SOCIAL: PM DE SP REPUBLICA 'SELFIES' DE POLICIAIS COM MANIFESTANTES EM SEU PERFIL

OFICIAL.....77

BBC Brasil

Data: 13/04/2015

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/04/150413_salasocial_pm-selfies-protesto_rb.shtml. Acesso 28/12/2015.

Classificação: **Publicidade**

37. MANIA DE 'SELFIES' PODE ESTAR PASSANDO DOS LIMITES, DIZ PESQUISADOR.....79

BBC Brasil

Data: 19/08/2014

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/08/140818_andrew_hoskins_selfie_cc.shtml. Acesso 28/12/2015.

Classificação: Psicopatologias

38. POR QUE A 'GERAÇÃO SELFIE' NÃO CONSEGUE EMPREGO NOS
EUA?.....83

BBC News

Data: 15/04/2015

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/04/140414_selfie_trabalho_rb.shtml. Acesso 25/02/2015. Classificação: Extimidade

39. WINBLEDON PROÍBE 'PAU DE
SELFIE'.....86

BBC Brasil

Data: 27/04/2017

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/04/150427_wimbledon_pau_d_e_selfie_lgb.shtml. Acesso 25/02/2015.

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

40. PALÁCIO DE VERSALHES VAI VETAR PAUS DE
SELFIE.....87

BBC Brasil

Data: 09/03/2015.

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/03/150309_pau_selfie_versalhes_pai.shtml. Acesso 25/03/2015.

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

41. #SALA SOCIAL: SELFIES EM SEQUESTRO DE SIDNEY REVOLTAM
INTERNAUTAS.....89

BBC Brasil

Data: 15/12/2014

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/12/141215_salasocial_squestro_sydney_rb.shtml. Acesso 25/03/2015.

Classificação: Tragédia

42. PROSTITUTAS NA AUSTRÁLIA POSTAM SELFIES PARA MOSTRAR 'OUTRA FACE' DA
PROFISSÃO.....91

BBC Brasil

Data: 03/04/2015

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/04/150403_prostitutas_selfie_australia_pai.shtml. Acesso 25/04/2015. Classificação: Publicidade

43. BRINQUEDOS QUE PERMITEM 'SELFIE' PARA BEBÊS CRIAM DILEMA NA
HOLANDA.....94

BBC Brasil, em Londres

Data: 08/11/2014

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/11/141107_selfie_bebe_fd.
Acesso :25/04/2015. Classificação: Publicidade

44. PARA MELHORAR IMAGEM, POLÍCIA RUSSA POSTA 'SELFIES' COM
MÃES.....96

BBC Brasil

Data: 01/12/2014

Disponível em:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/12/141201_policiais_selfies_russia_lgb. Acesso: 25/04/2015. Classificação: Publicidade

45. CREEPY FIBERGLASS 'SELFIE ARM' ADDS THE ILLUSION OF A FRIEND TO
A SELF-PORTRAIT PHOTO.....97

Laughing Squid

Data: 28/04/2015

Disponível em: <http://laughingsquid.com/creepy-fiberglass-selfie-arm-adds-to-he-illusion-of-a-Friend-to-a-self-portrait-photo/>. Acesso 30/05/2015.

Classificação: Publicidade / Psicopatologia

46. SELFIE DAY: WHO DO YOU THINK WE ARE?.....99

BBC Brasil

Data: 07/04/2014.

Disponível em: <http://www.bbc.com/news/uk-26718530>. Acesso 03.02.2016.

Classificação: Outros / Campanhas Sociais

47. "EU DESISTI, AFIRMA PETER SUNDE, FUNDADOR DO PIRATE BAY.....105

Motherboard

Data: 15/12/2015

Disponível em: http://motherboard.vice.com/pt_br/read/fundador-do-pirate-bay-declara-eu-desisti. Acesso 27/03/2016. Classificação: Outros

48. PAPA FRANCISCO FAZ SEU PRIMEIRO 'SELFIE' E CATÓLICOS VIBRAM POR SUA ESPONTANEIDADE E ALEGRIA.....110

Blog Carmadélio

Data: 15/12/2015

Disponível em: <http://blog.comshalom.org/carmadelio/49036-49036>. Acesso 27/03/2016. Classificação: Publicidade

49. ARTISTA CRIA VIDA 'FALSA' NO INSTAGRAM E LANÇA DISCUSSÃO SOBRE A SOCIEDADE MODERNA.....111

Hypeness

Data: S/D

Disponível em: <http://www.hypeness.com.br/2016/01/artista-cria-vida-falsa-no-instagram-e-lanca-discussao-sobre-a-sociedade-moderna/>. Acesso 26.01.2016. Classificação: Estética / Moldura / Resistência

50. PSIQUIATRAS RECONHECEM PROPENSÃO ÀS SELFIES COMO
TRANSTORNO
MENTAL.....115
- Sputnik News
Data: 30/06/2014
Disponível em:
http://br.sputniknews.com/portuguese.ruvr.ru/news/2014_06_30/Psiquiatras-reconhecem-propensao-s-selfies-como-transtorno-mental-6635/. Acesso
26/01/2016. **Classificação: Psicopatologias**
51. FOTÓGRAFOS REGISTRAM BEBÊS NASCIDOS MORTOS PARA
FAMÍLIAS TEREM RECORDAÇÃO.....116
- Estilo UOL
Data: 19/10/2015
Disponível em: <http://estilo.uol.com.br/gravidez-e-filhos/noticias/redacao/2015/10/19/fotografos-registram-bebes-nascidos-mortos-para-familias-terem-recordacao.htm>. Acesso 26/01/2016.
Classificação: Tragédia / Imagem e Morte
52. SELFIES MATAM MAIS QUE ATAQUES DE TUBARÃO NESTE
ANO.....117
- O Globo
Data: 22/09/2015
Disponível em: http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/selfies-mataram-mais-que-ataques-de-tubarao-neste-ano17567678?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=O%20Globo. Acesso: 28/01/2016. **Classificação: Tragédia / Imagem e Morte**
53. CADÁVER É POSTO SENTADO 'JOGANDO DOMNINÓ' EM SEU PRÓPRIA
FESTA DE
ANIVERSÁRIO.....118
- O Globo
Data: 20/10/2014
Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/pagenotfound/post/cadaver-e->

posto- sentado-jogando-domino-em-sua-propria-festa-de-aniversario.html.

Acesso 28.01.2016. **Classificação: Tragédia / Imagem e Morte**

54. HACKER QUE MIRA SITES RACISTAS E HOMOFÓBICOS PROMETE MEGA-ATAQUE NO DIA DAS BRUXAS.....119

BBC Notícias

Data: 26/10/2015

Disponível em:

http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151026_hacker_contra_racistas_fn?ocid=socialflow_facebook. Acesso 28/01/2016. Classificação: Outros

55. O QUE A INTERNET ESCONDE DE VOCÊ.....120

Super Interessante

Data: 23/11/2011

Disponível em: http://super.abril.com.br/tecnologia/o-que-a-internet-esconde-devoce?utm_source=redesabril_jovem&utm_medium=facebook&utm_campaign=redesabril_super. Acesso 28/01/2016.

Classificação: Outros/ manipulação.

56. PAQUITANÊS MORRE ATROPELADO POR TREM AO TENTAR TIRAR SELFIE NOS TRILHOS.....126

Veja Abril

Data: 15/12/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/paquistanes-morre-atropelado-por-trem-ao-tentar-tirar-selfie-nos-trilhos>. Acesso 28/01/2016.

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

57. MÉDICOS: ENDEREÇO DO CONSULTÓRIO EM REDES SOCIAIS PODE. SELFIES, NÃO.....124

Veja Abril

Data: 04/12/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/saude/conselho-federal-de>

medicina-autoriza-publicidade-de-medicos-em-perfis-pessoais-nas-redes-sociais. Acesso: 28/01/2016. **Classificação:** Extimidade / Moldura Social

58. CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA PROÍBE MÉDICOS DE POSTAR SELFIES COM

PACIENTES.....125

Veja abril

Data: 28/09/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/saude/conselho-federal-de-medicina-proibe-medicos-de-postar-selfies-com-pacientes>. Acesso 28/01/2016. **Classificação:** Extimidade / Moldura Social / Publicidade

59. PROIBIDO, SÓ QUE NÃO. PAU DE SELFIE É PRESENÇA NO ROCK IN RIO.....127

Veja Abril

Data: 19/09/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/proibido-so-que-nao-pau-de-selfie-e-presenca-no-rock-in-rio>. Acesso 30/01/2016.

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

60. RÚSSIA INVESTIGA COMPETIÇÃO ONLINE DE SELFIE COM

CADÁVERES.....129

Veja Abril

Data: 17/08/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/russia-investiga-competicao-online-de-selfie-com-cadaveres>. Acesso 30/01/2016.

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

61. TURISTA JAPONÊS MORRE AO TIRAR SELFIE NO TAJ MAHAL, NA ÍNDIA.....130

Veja abril

Data: 18/09/2015.

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/turista-japones-morre-ao-tirar-selfie-no-taj-mahal-na-india>. Acesso 30/01/2016.

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

62. ARMA DISPARA E JOVEM SE MATA ACIDENTALMENTE DURANTE SELFIE NOS EUA.....131

Veja Abril

Data: 04/09/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/arma-dispara-e-adolescente-se-mata-acidentalmente-durante-selfie-nos-eua/> Acesso em: 30/01/2016. Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

63. ATÉ NO MUSEU DA CERA KIM KARDASHIAN TIRA SELFIE.....132

Veja Abril

Data: 10/07/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/ate-no-museu-de-cera-kim-kardashian-tira-selfie>. Acesso em: 02/02/2016.

Classificação: Publicidade

64. O MÉXICO, PAÍS QUE ADORA RECORDES BIZARROS, SE MOBILIZA PARA PRODUZIR A MAIOR SELFIE DO MUNDO.....133

Veja Abril

Data: 13/06/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-mexico-pais-que-adora-recordes-bizarros-se-mobiliza-para-produzir-a-maior-selfie-do-mundo>. Acesso: 02/02/2016. Classificação: Outros / Publicidade

65. DISNEY PROÍBE USO DE PAU DE SELFIE EM SEUS BRINQUEDOS.....134

Veja Abril

Data: 19/05/2015

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/economia/disney-comeca-a-banir-pau-de-selfie-em-seus-brinquedos>. Acesso 02/02/2016.

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

66. MAIS UM: GALERIA NACIONAL DE LONDRES PROÍBE PAU DE SELFIE.....135
 Veja Abril
 Data: 11/03/2015
 Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/galeria-nacional-de-londres-proibe-paus-de-selfie>. Acesso: 27/03/2016.
 Classificação: Segurança e Patrimônio Público
67. UFA: PAU DE SELFIE É BANIDO EM MUSEUS DOS EUA.....136
 Veja Abril
 Data: 12/02/2015
 Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/pau-de-selfie-e-banido-em-museus-dos-eua/>. Acesso 27/03/2016.
 Classificação: Segurança e Patrimônio Público
68. O VERÃO DO PAU DE SELFIE.....136
 Veja Abril
 Data: 17/01/2015
 Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-verao-do-pau-de-selfie>. Acesso 27/03/2016. Classificação: Publicidade
69. PAU DE SELFIE É VETADO NO SAMBÓDROMO DE SÃO PAULO.....139
 Veja Abril
 Data: 14/02/2015
 Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/pau-de-selfie-e-vetado-no-sambodromo-de-sao-paulo>. Acesso 30/03/2016.
 Classificação: Segurança e Patrimônio Público
70. MICROSOFT SELFIE: APP SÓ PARA IPHONE USA BIOMETRIA PARA MELHORAR FOTOS.....140
 Techtudo
 Data: 02/01/2-16

Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2016/01/microsoft-selfie-app-so-para-iphone-usa-biometria-para-melhorar-fotos.html>. Acesso 02/04/2016. **Classificação: Publicidade**

71. TURISTA QUE CAIU DA SACADA DE Pousada ao fazer selfie tem alta da UTI.....141

G1 - Globo

Data: 04/01/2016

Disponível em http://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2016/01/turista-que-caiu-da-sacada-de-pousada-ao-fazer-selfie-tem-alta-da-uti.html?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=g1.

Acesso : 05/04/2016. **Classificação: Tragédia / Imagem e Morte**

72. EM BUSCA DE SELFIE PERFEITA, JOVENS MORREM EM ACIDENTES; RELEMBRE CASOS.....143

Extra Globo Notícias

Data: 31/12/2014

Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/mundo/em-busca-da-selfie-perfeita-jovens-morrem-em-acidentes-relembre-casos-14773332.html>. Acesso 5/04/2016. **Classificação: Tragédia / Imagem e Morte**

73. SELFIES VIRAM OBJETO DE ESTUDO EM MOSTRA DE LONDRES.....146

Blog Estadão Comportamento

Data: 03/12/2015

Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/selfies-viram-objeto-de-estudo-em-mostra-de-londres/>. Acesso: 23/04/2016.

Classificação: História do selfie / Autorretrato

74. GEMMA COLINS CHARGED A YOUNG GIRL \$12 FOR A SELFIE' BEFORE GOING IN CBB.....147

Mirror TV News

Data: 26/01/2016

Disponível em: <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/gemma-collins-charged-young-girl-7251217>. Acesso 26.04.2016. **Classificação: Publicidade**

75. I TRIED KIM KARDASHIAN'S MAGIC 'SELFIE GIZMO': THIS IS MY STORY.....149

People Celebrity

Data: 02/01/2016

Disponível em: <http://www.people.com/article/kim-kardashian-selfie-case-trial>.

Acesso : 26.04.2016. **Classificação: Publicidade**

76. SELFIE GOES MAINSTREAM IN RECRUITMENT, MARKETING.....154

The Hindu Business Line

Data: 01/2016

Disponível em: <http://www.thehindubusinessline.com/info-tech/selfie-goes-mainstream-in-recruitment-marketing/article8155008.ece>. Acesso 26.04.2016.

Classificação: Publicidade

77. NO SELFIE IS WORTH SOMEONE'S LIFE.....155

Gulf News Editorial

Data: 19/01/2016

Disponível em: <http://gulfnews.com/opinion/editorials/no-selfie-is-worth-someone-s-life-1.1660553>. Acesso 30/04/2016.

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

78. THIS NEW DRESS BRAND WAS STRATEGICAL CREATED FOR THE SELFIE GENERATION.....157

Fashionista

Data: 26/01/2016

Disponível em: <http://fashionista.com/2016/01/likely>. Acesso 26.05.2016.

Classificação: Publicidade

79. MY SELFIE CHANNEL.....159

Selfie Notícias

Data: S/N - Não está mais acessível. Apenas no Youtube

Disponível em: <http://selfienoticias.com.br/noticias/o-que-e-selfie-noticias/>.

Acesso : 26.05.2016.

You tube: <https://www.youtube.com/watch?v=Sh8hxxvunKnE>

Classificação: Publicidade

80. OS 'ANTI-SELFIES' DE FRANCESCA WOODMAN: O RISCO DE SER ARTISTA.....161

El País

Data: 28/01/2016

Disponível em:

http://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/album/1453463389_967121.html#1453463389_967121_1453463482

Classificação: História do selfie / Autorretrato

81. MASTECARD CRIA SISTEMA QUE SUBSTITUI SENHAS DO CARTÃO DE CRÉDITO POR SELFIES.....166

Blog Estadão - Link

Data: 03/06/2015

Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/mastercard-cria-sistema-que-substitui-senhas-do-cartao-de-credito-por-selfies/>. Acesso 23.06.2016.

Classificação: Publicidade

82. MAKE APP.....167

Estadão

Data: 15/08/2015

Disponível em: <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,make-app,1744478>.

Acesso : 26.06.2016

Classificação: Publicidade

83. MATA A SU EX SUEGRO Y LO CONFIESA AL HACERSE UN SELFIE CON EL CADÁVER.....170

El Mundo

Data: 31/01/2016

Disponível em:

http://www.jn.pt/PaginalInicial/Mundo/Interior.aspx?content_id=5008293.

Acesso 03/07/2016. **Classificação: Tragédia / Imagem e Morte**

84. CURSO DE DEFESA PESSOAL PARA USUÁRIOS DE PAU DE SELFIE É LANÇADO.....174

BBC News

Data: 02/01/2016

Disponível em:

http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160102_russia_defesa_pessoal_pau_de_selfie_lgb. Acesso 03.08.2016

Classificação: Publicidade

85. ROBÔ CURIOSITY TIRA SELFIE EM MARTE.....175

Último segundo Ciência

Data: 01/02/2016

Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/ciencia/2016-02-01/robo-curiosity-tira-selfie-em-marte.html>. 03.08.2016.

Classificação: História do selfie / Autorretrato

86. FILHOTE GOLFINHO MORRE APÓS SER TIRADO DO MAR PARA TURISTAS FAZEREM SELFIE.....177

O Popular

Data: 17/02/2016

Disponível em: <http://www.opopular.com.br/editorias/mundo/filhote-de-golfinho-morre-apos-ser-retirado-do-mar-para-turistas-fazerem-selfie-1.1039107>. Acesso 07.08.2016.

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

87. 10 SELFIES QUE DERAM MUITO ERRADO183
 Super Interessante
 Data: 18/07/2016
 Disponível em: http://super.abril.com.br/comportamento/10-selfies-que-deram-muitoerrado?utm_source=redesabril_jovem&utm_medium=facebook&utm_campaign=redesabril_super. Acesso 20.08.2016.
 Classificação: Tragédia / Imagem e Morte
88. SELFIES MATAM MAIS DO QUE TUBARÕES EM 2015.....185
 Super Interessante
 Data: 22/09/2015
 Disponível em: <http://super.abril.com.br/comportamento/selfies-matam-mais-que-tubaroes-em-2015>. Acesso 20.08.2016.
 Classificação: Tragédia / Imagem e Morte
89. COM CAMISA DE ORGANIZADA, BRUNO CHEGA AO FÓRUM E FAZ ATÉ SELFIE COM FÃ.....186
 O Tempo
 Data: 04/03/2017
 Disponível em: <http://www.otempo.com.br/cidades/com-camisa-de-organizada-bruno-chega-ao-f%C3%B3rum-e-faz-at%C3%A9-selfie-com-f%C3%A3-1.1442602>. Acesso :4.03.2017.
 Classificação: Publicidade
90. MUSEUS BRASILEIROS LIBERAM SELFIE COM OBRAS DE ARTE.....188
 G1 Jornal Hoje
 Data: 18/01/2017
 Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/01/museus-brasileiros-liberam-selfies-com-obras-de-arte.html>. Acesso 04.03.2017
 Classificação: Publicidade

91. 'DRONE DE SELFIE' IDENTIFICA ROSTO E FLUTUA FAZENDO FOTOS E VÍDEOS;

CONHEÇA.....189

G1 - Tecnologia e Games

Data: 06/01/2017

Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/ces/2017/noticia/drone-de-selfie-identifica-rostoe-flutua-fazendo-fotos-e-videos-conheca.ghtml>. Acesso 04.03.2017

Classificação: Publicidade

92. ARTISTA PLÁSTICO MORRE AO CAIR DE PENHASCO ENQUANTO FAZIA SELFIE.....190

G1 Tocantins

Data: 15/01/2017

Disponível em: <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2017/01/homem-morre-ao-cair-de-penhasco-na-serra-do-lajeado.html>. Acesso 05.03.2017.

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

93. 'SELFIES' NO MEMORIAL DO HOLOCAUSTO? ARTISTA CRITICA COMPORTAMENTO E

FOTOS.....192

DN Media

Data: 20/01/2017

Disponível em: <http://www.dn.pt/media/interior/monumento-ao-holocausto-5617669.html>. Acesso 05/03/2017.

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

94. APLICATIVO CHINÊS DE RETOQUE DE SELFIES BUSCA 'EMBELEZAR O MUNDO'.....194

EM. Internacional

Data: 28/02/2017

Disponível em:

http://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2017/02/28/interna_internacio

nal,850712/aplicativo-chines-de-retoque-de-selfies-busca-embelezar-o-mundo.shtml.
Acesso : 05/03/2017. **Classificação: Publicidade**

95. HUAWEI LANÇA NOVOS P10 E P10+ COM CÂMERA PARA SELFIES
LEICA.....196

G1 - Techtudo

Data: 28/02/2017

Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2017/02/huawei-lanca-novos-p10-e-p10-mwc-2017.html>. Acesso 07/03/2017.

Classificação: Publicidade

96. COM PARTICIPAÇÃO DE JUERGEN TELLER E TRACEY EMIN, SAATCHI
GALLERY FAZ PRIMEIRA MOSTRA DE SELFIES.....200

Fashion Foward

Data: 04/04/2017

Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/noticias/comportamento/com-participacaodejuergenteller-e-tracey-emin-saatchi-gallery-faz-primeira-mostra-de-selfies/>. Acesso 6.04.2017.

Classificação: História do selfie / Autorretrato

97. SELFIECITY: PROJETO ANALISA O QUE AS SELFIES DIZEM SOBRE SÃO
PAULO E OUTRAS CIDADES DO MUNDO.....202

Fashion Foward

Data: 01/07/2014

Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/selfiecity-projeto-analisa-o-que-as-selfies-dizem-sobre-sao-paulo-e-outras-cidades-do-mundo/>. Acesso 06.04.2017. **Classificação: História do selfie / Autorretrato**

98. ÍNDIA TEM RECORTES MUNDIAIS DE MORTES DURANTE
SELFIES.....205

Veja

Data: 18/11/2016

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/ciencia/india-tem-recorde-mundial-de-mortes-durante-selfies/>. Acesso 15/04/2017.

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

99. 'ULTIMA SELFIE DE SOPHIA VERGARA COM FEBRE E SEM MAQUIAGEM.....211

Data: 13/04/2017Disponível em: <http://www.dn.pt/pessoas/interior/a-ultima-selfie-de-sofia-vergara-com-febre-e-sem-maquilhagem-6219781.html>. Acesso 15/04/2017. Classificação: Extimidade

100. ELE CAIU DE PARAPENTE EM MG E FRATUROU O CRÂNIO. MAS TIROU SELFIE E SOBREVIVEU.....212

UOL Notícias

Data: 27/05/2017.Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/03/27/homem-cai-em-queda-livre-em-mg-tira-selfie-e-sobrevive-sem-sequelas.html>. Acesso: 15/04/2017. Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

101. LIBERDADE DE VIVER NO ESPELHO.....214

Estadão / Muniz Sodré

Data: 20/12/2014

Disponível em: <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,liberdade-de-viver-no-espelho,1610001>

NOTÍCIAS SOBRE SELFIE - CLASSIFICAÇÃO

PUBLICIDADE E ESTÉTICA

TOTAL: 31

1. MULHER QUE GASTOU 30 MIL EM PLÁSTICAS PARA SELFIE PERFEITA

Classificação: Publicidade e Estética.

2. EDIÇÃO COMEMORATIVA DA ELLE REFLETE LEITORA

Classificação: Publicidade e Estética.

3. SAPATO SELFIE NÃO É PEGADINHA DE PRIMEIRO DE ABRIL

Classificação: Publicidade e Estética

6. POÉTICAS DE IMAGENS: O AUTO-RETRATO NAS REDES SOCIAIS

Classificação: Publicidade

24. IGREJA CRIA "CULTO SELFIE" DÁ IPHONE PARA QUEM TIRA A MELHOR FOTO

Classificação: Publicidade

26. SELF-PORTRAITS AND SOCIAL MEDIA: THE RISE OF THE 'SELFIE'

Classificação: Estética / Moldura / Publicidade

27. ESQUEÇA O PAU DE SELFIE, A NOVA MODA SERÁ ESTE 'BRINQUEDO'

Classificação: Publicidade

30. IGREJA EVANGÉLICA FAZ "CULTO AO SELFIE" EM VITÓRIA

Classificação: Publicidade

36. #SALA SOCIAL: PM DE SP REPUBLICA 'SELFIES' DE POLICIAIS COM

MANIFESTANTES EM SEU PERFIL OFICIAL

Classificação: Publicidade

42. PROSTITUTAS NA AUSTRÁLIA POSTAM SELFIES PARA MOSTRAR 'OUTRA FACE' DA PROFISSÃO

Classificação: Publicidade

43. BRINQUEDOS QUE PERMITEM 'SELFIE' PARA BEBÊS CRIAM DILEMA NA HOLANDA

Classificação: Publicidade

44. PARA MELHORAR IMAGEM, POLÍCIA RUSSA POSTA 'SELFIES' COM MÃES

Classificação: Publicidade

45. CREEPY FIBERGLASS 'SELFIE ARM' ADDS THE ILLUSION OF A FRIEND TO A SELF-PORTRAIT PHOTO

Classificação: Publicidade / Psicopatologia

48. PAPA FRANCISCO FAZ SEU PRIMEIRO 'SELFIE'E CATÓLICOS VIBRAM POR SUA ESPONTANEIDADE E ALEGRIA

Classificação: Publicidade

63. ATÉ NO MUSEU DA CERA KIM KARDASHIAN TIRA SELFIE

Classificação: Publicidade

64. O MÉXICO, PAÍS QUE ADORA RECORDES BIZARROS, SE MOBILIZA PARA PRODUZIR A MAIOR SELFIE DO MUNDO

Classificação: Outros / Publicidade

68. O VERÃO DO PAU DE SELFIE

Classificação: Publicidade

70. MICROSOFT SELFIE: APP SÓ PARA IPHONE USA BIOMETRIA PARA MELHORAR FOTOS

Classificação: Publicidade

74. GEMMA COLINS CHARGED A YOUNG GIRL \$12 FOR A SELFIE' BEFORE GOING IN CBB

Classificação: Publicidade

75. I TRIED KIM KARDASHIAN'S MAGIC 'SELFIE GIZMO' : THIS IS MY STORY

Classificação: Publicidade

76. SELFIE GOES MAINSTREAM IN RECRUITMENT, MARKETING

Classificação: Publicidade

78. THIS NEW DRESS BRAND WAS STRATEGICAL CREATED FOR THE SELFIE GENERATION

Classificação: Publicidade

79. MY SELFIE CHANNEL

Classificação: Publicidade

81. MASTECARD CRIA SISTEMA QUE SUBSTITUI SENHAS DO CARTÃO DE CRÉDITO POR SELFIES

Classificação: Publicidade

82. MAKE APP

Classificação: Publicidade

84. CURSO DE DEFESA PESSOAL PARA USUÁRIOS DE PAU DE SELFIE É LANÇADO

Classificação: Publicidade

89. COM CAMISA DE ORGANIZADA, BRUNO CHEGA AO FÓRUM E FAZ ATÉ SELFIE COM FÃ

Classificação: Publicidade

90. MUSEUS BRASILEIROS LIBERAM SELFIE COM OBRAS DE ARTE

Classificação: Publicidade

91. 'DRONE DE SELFIE' IDENTIFICA ROSTO E FLUTUA FAZENDO FOTOS E VÍDEOS; CONHEÇA

Classificação: Publicidade

94. APLICATIVO CHINÊS DE RETOQUE DE SELFIES BUSCA 'EMBELEZAR O MUNDO'

Classificação: Publicidade

95. HUAWEI LANÇA NOVOS P10 E P10+ COM CÂMERA PARA SELFIES LEICA

Classificação: Publicidade

TRAGÉDIA

TOTAL: 23

4. SELFIES EM CENÁRIO DE EXPLOSÃO VIRAM ALVO DE CRÍTICA EM NOVA YORK

Classificação: Tragédia

8. TOURISTS POSING FOR SELFIE WRECK 18th-CENTURY ITALIAN MONUMENT

Classificação: Tragédia (Leve)

20. MARIDO COMETE SUICÍDIO AO SABER QUE ESPOSA TRAIU COM O PASTOR DA IGREJA

Classificação: Tragédia

21. ROMENA MORRE ELETROCUTADA AO TENTAR SELFIE NO TOPO DE ESTAÇÃO DE TREM

Classificação: Tragédia

41. #SALA SOCIAL: SELFIES EM SEQUESTRO DE SIDNEY REVOLTAM INTERNAUTAS...89

Classificação: Tragédia

51. FOTÓGRAFOS RESGISTRAM BEBÊS NASCIDOS MORTOS PARA FAMÍLIAS TEREM RECORDAÇÃO

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

52. SELFIES MATAM MAIS QUE ATAQUES DE TUBARÃO NESTE ANO

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

53. CADÁVER É POSTO SENTADO 'JOGANDO DOMNINÓ' EM SEU PRÓPRIA FESTA DE ANIVERSÁRIO

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

56. PAQUITANÊS MORRE ATROPELADO POR TREM AO TENTAR TIRAR SELFIE NOS TRILHOS

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

60. RÚSSIA INVESTIGA COMPETIÇÃO ONLINE DE SELFIE COM CADÁVERES

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

61. TURISTA JAPONÊS MORRE AO TIRAR SELFIE NO TAJ MAHAL, NA ÍNDIA

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

62. ARMA DISPARA E JOVEM SE MATA ACIDENTALMENTE DURANTE SELFIE NOS EUA

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

71. TURISTA QUE CAIU DA SACADA DE POUSADA AO FAZER SELFIE TEM ALTA DA UTI

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

72. EM BUSCA DE SELFIE PERFEITA, JOVENS MORREM EM ACIDENTES;

RELEMBRE CASOS

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

77. NO SELFIE IS WORTH SOMEONE'S LIFE

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

83. MATA A SU EX SUEGRO Y LO CONFIESA AL HACERSE UN SELFIE CON EL CADÁVER

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

86. FILHOTE GOLFINHO MORRE APÓS SER TIRADO DO MAR PARA TURISTAS FAZEREM SELFIE

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

87. 10 SELFIES QUE DERAM MUITO ERRADO

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

88. SELFIES MATAM MAIS DO QUE TUBARÕES EM 2015

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

92. ARTISTA PLÁSTICO MORRE AO CAIR DE PENHASCO ENQUANTO FAZIA SELFIE

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

93. 'SELFIES' NO MEMORIAL DO HOLOCAUSTO? ARTISTA CRITICA COMPORTAMENTO E FOTOS

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

98. ÍNDIA TEM RECORTES MUNDIAIS DE MORTES DURANTE SELFIES.....205

Classificação: Tragédia / Imagem e Morte

100. ELE CAIU DE PARAPENTE EM MG E FRATUROU O CRÂNIO. MAS TIROU SELFIE E SOBREVIVEU: Tragédia / Imagem e Morte

HISTÓRIA DA SELFIE

TOTAL: 11

5. DECONSTRUCTING THE SELFIE

Classificação: História da selfie / Autorretrato

11. BEHOLD THE FIRST 'SELFIE' HASHTAG IN INSTAGRAM HISTORY

Classificação: História da selfie / Autorretrato

16. SEE THE FIRST "SELFIE" IN HISTORY TAKEN BY ROBERT CORNELUIS, A PHILADELPHIA CHEMIST, IN 1839

Classificação: História da selfie / Autorretrato

17. OXFORD DICTIONAREIS WORD OF THE YEAR 2013 IS

Classificação: História da selfie / Autorretrato

34. O PAU DE SELFIE APARECE NUMA PUBLICAÇÃO DE 1995 SOBRE "INVENTOS ESTÚPIDOS DO JAPÃO"

Classificação: História da selfie / Autorretrato

35. A INVENÇÃO (E A REINVENÇÃO) DO 'PAU DE SELFIE'

Classificação: História da selfie / Autorretrato - **Publicidade**

73. SELFIES VIRAM OBJETO DE ESTUDO EM MOSTRA DE LONDRES

Classificação: História da selfie / Autorretrato

80. OS 'ANTI-SELFIES' DE FRANCESCA WOODMAN: O RISCO DE SER ARTISTA

Classificação: História da selfie / Autorretrato

85. ROBÔ CURIOSITY TIRA SELFIE EM MARTE

Classificação: História da selfie / Autorretrato

96. COM PARTICIPAÇÃO DE JUERGEN TELLER E TRACEY EMIN, SAATCHI GALLERY FAZ PRIMEIRA MOSTRA DE SELFIES

Classificação: História do selfie / Autorretrato

97. SELFIECITY: PROJETO ANALISA O QUE AS SELFIES DIZEM SOBRE SÃO PAULO E OUTRAS CIDADES DO MUNDO

Classificação: História da selfie / Autorretrato

PSICOPATOLOGIAS

TOTAL: 10

7. A POINT OF VIEW: THE TYRANNY OF THE SELFIE

Classificação: Psicopatologias

9. CHOQUE DE GERAÇÕES E A SÍNDROME DA SELFIE

Classificação: Psicopatologias

13. USO DO FACEBOOK PODE ALTERAR ESTRUTURA DO CÉREBRO, DIZ ESTUDO

Classificação: Psicopatologias

14. USO DE FACEBOOK PODE DEIXAR ADOLESCENTES NARCISSITAS, AFIRMA ESTUDO

Classificação: Psicopatologias

15. USO DE FACEBOOK PODE TORNAR ADOLESCENTES MAIS VULNERÁVEIS A PROBLEMAS PSICOLÓGICOS

Classificação: Psicopatologias

18. O PAU DE SELFIE E O CULTO AO EGO

Classificação: Psicopatologias

22. COMO UMA SELFIE COM O DARTH VADER TROUXE À TONA O QUE HÁ DE PIOR NAS REDES SOCIAIS

Classificação: Psicopatologias / Extimidade

32. NO WONDER THE AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION CLASSEFIED
TAKING 'SELFIES' A MENTAL DISORDER

Classificação: Psicopatologias

37. MANIA DE 'SELFIES' PODE ESTAR PASSANDO DOS LIMITES, DIZ
PESQUISADOR

Classificação: Psicopatologias

50. PSIQUIATRAS RECONHECEM PROPENSÃO ÀS SELFIES COMO
TRANSTORNO MENTAL

Classificação: Psicopatologias

SEGURANÇA E PATRIMÔNIO PÚBLICO

TOTAL: 7

39. WINBLEDON PROÍBE 'PAU DE SELFIE'

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

40. PALÁCIO DE VERSALHES VAI VETAR PAUS DE SELFIE

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

59. PROIBIDO, SÓ QUE NÃO. PAU DE SELFIE É PRESENÇA NO ROCK IN RIO

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

65. DISNEY PROÍBE USO DE PAU DE SELFIE EM SEUS BRINQUEDOS

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

66. MAIS UM: GALERIA NACIONAL DE LONDRES PROÍBE PAU DE SELFIE

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

67. UFA: PAU DE SELFIE É BANIDO EM MUSEUS DOS EUA

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

69. PAU DE SELFIE É VETADO NO SAMBÓDROMO DE SÃO PAULO

Classificação: Segurança e Patrimônio Público

EXTIMIDADE

TOTAL: 7

12. HOW A DARTH VADER SELFIE SHOWED THE WORST IN SOCIAL MEDIA

Classificação: Extimidade

19. REGIONAIS: CANTORA EVANGÉLICA DE VILHENA FAZ UMA SELF
TRANSANDO COM O PASTOR DE SUA IGREJA

Classificação: Extimidade

23. SELFIE PÓS-SEXO SE DISSEMINA PELAS REDES SOCIAIS

Classificação: Extimidade

38. POR QUE A 'GERAÇÃO SELFIE' NÃO CONSEGUE EMPREGO NOS EUA?

Classificação: Extimidade

57. MÉDICOS: ENDEREÇO DO CONSULTÓRIO EM REDES SOCIAIS PODE.
SELFIES, NÃO

Classificação: Extimidade / Moldura Social

58. CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA PROÍBE MÉDICOS DE POSTAR
SELFIES COM PACIENTES

Classificação: Extimidade / Moldura Social / Publicidade

99. A ÚLTIMA SELFIE DE SOFIA VERGARA COM FEBRE E SEM MAQUIAGEM

Classificação: Extimidade

CAMPANHAS SOCIAIS

TOTAL: 4

10. WHY THE 'NO MAKE-UP SELFIES' CAMPAIGN RAISED 2M

Classificação: Campanhas Sociais

28. PRIMEIRO PROTESTO COM HOLOGRAMA NA HISTÓRIA É REALIZADO CONTRA A "LEI DA MORDAÇA" NA ESPANHA

Classificação: Outros / Campanhas Sociais / Resistência

33. MUSEU HOLANDÊS ENCORAJA VISTANTES A DESENHAR OBRAS E NÃO FOTOGRAFÁ-LAS

Classificação: Campanhas Sociais / Resistência

46. SELFIE DAY: WHO DO YOU THINK WE ARE?

Classificação: Outros / Campanhas Sociais

ESTÉTICA

TOTAL: 4

25. NA CHINA, SELFIE COM OS PÉS É A NOVA MODA ENTRE JOVENS

Classificação: Estética / Moda

29. OBRAS DE ARTE ENTRAM NA MODA DO "SELFIE"

Classificação: Estética / Moldura

31. SEM RETOQUES, BLOGUEIRA PLUS SIZE ESTRELA CAPA DA ELLE

Classificação: Estética / Moldura / Resistência

49. ARTISTA CRIA VIDA 'FALSA' NO INSTAGRAM E LANÇA DISCUSSÃO SOBRE A SOCIEDADE MODERNA

Classificação: Estética / Moldura / Resistência

OUTROS

TOTAL: 3

47. "EU DESISTI, AFIRMA PETER SUNDE, FUNDADOR DO PIRATE BAY

Classificação: Outros

54. HACKER QUE MIRA SITES RACISTAS E HOMOFÓBICOS PROMETE MEGA-ATAQUE NO DIA DAS BRUXAS

Classificação: Outros

55. O QUE A INTERNET ESCONDE DE VOCÊ

Classificação: Outros / manipulação.

ANEXO II - HISTÓRIA DO RETRATO

O retrato é um dos gêneros mais poderosos das artes visuais, com presença e influência constantes na história da arte, dos tempos mais remotos à contemporaneidade mais ousada. Há 27.000 anos já se faziam retratos, como ficou evidente com a descoberta, em 2006, de um rosto humano desenhado nas paredes da gruta de Villonleur, França. (COELHO, 2008, p.15)

O retrato na Antiguidade

Os mais antigos retratos remontam a data de 27.000 anos atrás. Nas cavernas, o rosto humano já aparecia, porém as primeiras imagens disponíveis de retratos registrados são os retratos de *Faiyum* no Egito; sua função era simbólica e funerária. Eram retratos realistas pintados sobre madeira em múmias egípcias.

Figura 1 e 2 - Retratos de *Faiyum*



Fonte: Pinterest²⁰⁷

No mundo antigo existiam também retratos de pessoas importantes da época em esculturas, monumentos públicos e em moedas como podemos ver abaixo:

²⁰⁷Disponível em: <<https://br.pinterest.com/anxo0068/retratos-de-fayum-pintura-arqueolog%C3%ADa/>>. Acesso em: 28 abr.2017.

Figura 3: Moeda com retrato de Alexandre Magno, 297 a.C



Fonte: Blog do Professor Óscar Colorado Nattes²⁰⁸

Os primeiros retratos autônomos que não fazem mais parte da arquitetura aparecem no século XIII, junto com a profusão da tela. São mais fáceis de manusear e mais leves, portanto, a facilidade de locomovê-los é maior, isso ajuda que sua propagação aumente. Esses retratos podem ser considerados símbolos de poder, que refletem as "pessoas importantes" de determinada época e, podem também, ser considerados "um duplo" da pessoa. Segundo Coelho:

Mandar fazer um retrato de si mesmo não é sempre demonstração de narcisismo. O retrato pode servir como um duplo da pessoa que, refletindo e devolvendo-lhe sua própria imagem e seu próprio espírito com o distanciamento do espelho comum não pode oferecer, fornece-lhe o rumo e o ânimo necessários para agir como pretende. (COELHO, 2008, p.92).

Na Idade Média, perante a dominação judaíco-cristã e, justamente por isso, o retrato não foi muito difundido. Havia uma idealização das imagens dos santos que objetivava por meio da distorção e verticalização clarificar que os representados dentro da igreja não eram humanos. Falava-se da imagem à semelhança de Cristo, porém a iconografia Ocidental tinha como propósito representar Cristo e os Santos e, posteriormente, as Madonas.

O retrato da pompa

No século XV, o retrato tem alta propagação, segundo Teixeira Coelho, são os conhecidos *retratos da pompa*, que trazem consigo as características do indivíduo e visam reforçar sua legitimidade social. Abaixo temos mais alguns exemplos de retratos de pompa.

²⁰⁸ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>>. Acesso 28 abr.2017.

Figura 4: Retrato de Ana de Cleves por Hans Holbien, 1539



Fonte: Blog Oscar en Fotos²⁰⁹

Figura 5: Retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano Vecello, 1552



Fonte: Wikipedia²¹⁰

²⁰⁹ Disponível em: <<https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2013/07/anne-of-cleves-1539-by-hans-holbein-the-younger.jpg>>. Acesso em: 27 abr.2017.

No Renascimento, o retrato ainda não era democratizado e seu custo era alto (devido também ao tempo despendido pelo artista para fazê-lo). Manifesta, portanto, uma relação de poder daqueles que conseguem por meio da imagem manifestar uma presença "quase" eterna.

O retrato à cena

Além do blog de Oscar Colorato Nattes, tomamos como referência o livro "Olhar e ser visto", que é um catálogo do MASP - Museu de Arte de São Paulo, publicado como registro da exposição, com o mesmo nome do livro. Os textos são de Teixeira Coelho e Denis Donizete Bruza Molino. Segundo os autores, a maioria dos retratos do século XV trazem seus modelos fazendo alguma coisa, a partir de uma *mis-en-cene* construída pelo artista e retratados. Apresentamos, aqui, a segunda fase do retrato "O recurso à cena"

Os retratos deste grupo apresentam seus modelos junto a alguma outra coisa, representando alguma coisa: compõem, com as outras pessoas ou cenas representadas, uma cena que lhes empresta ou sugere uma qualidade própria. De algum modo, todo retrato compõe uma cena, em particular os retratos de aparato; aqui porém, a cena é mais explícita e ampla e a narrativa que propõe a cena é mais e é mais extensa senão mais complexa. (COELHO, 2008, p.53)

Veremos abaixo a pintura de Jan Van Eyck feita em 1434, que traz consigo características do retrato de pompa e do retrato à cena.

²¹⁰ Disponível em: <<https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2013/07/anne-of-cleves-1539-by-hans-holbein-the-younger.jpg>>. Acesso em: 27 abr.2017.

Figura 6: Retrato Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami por Jan Van Eyck, 1434.



Fonte: Wikipédia²¹¹

Nesse retrato, podemos ver o esforço do artista em refletir toda a condição social e cultural do casal, por meio do cenário, dos gestos e de toda a composição que é refletida por um espelho no fundo que contém medalhões com temas bíblicos.

O quadro "As Meninas", de Diego Velázquez, como vimos no capítulo 3 é também um autorretrato, além de ser um marco na Arte como precursor do Cubismo, carrega consigo as características apresentadas por Coelho, como uma narrativa que conta o que as pessoas estão fazendo, quem elas são e quais os seus hábitos. Hoje em dia, vemos as mesmas características nas *selfies*, como a necessidade de se autorretratar junto ao ambiente no qual se está inserido.

²¹¹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Casal_Arnolfini>. Acesso em: 23 abr.2015.

Figura 7: As Meninas. Velázquez. 1659 - óleo sobre tela - Museu do Prado, Madri.



Fonte: Wikipédia²¹²

Do século XVI a XVIII, cada vez mais, o retrato é um sinônimo de poder, onde a riqueza e a influência são demonstradas de forma cada vez mais performática. As perucas, as vestimentas, o cenário refletem o desejo de uma imagem luxuosa, narcisística, que fomenta a imagem pública das famílias e de seus indivíduos. O retrato nesse contexto se reforça novamente como um símbolo de poder e status social.

²¹² Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas>. Acesso em: 23 abr.2016.

Figura 8: Retrato de María-Antonieta por Elisabeth Vigée-Lebrun, 1778-1779



Fonte: Wikipédia²¹³

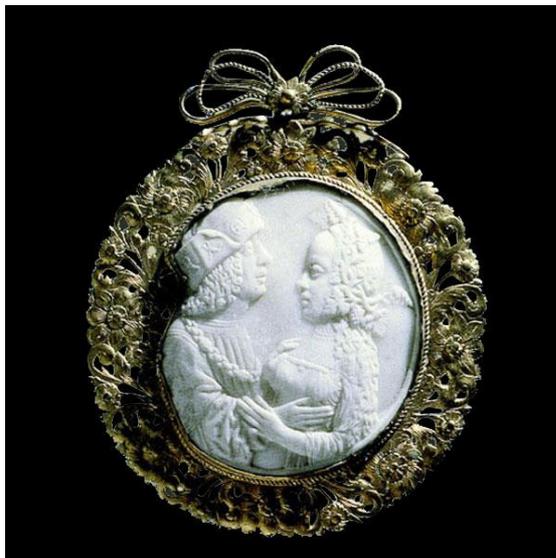
No século XVIII, a ascensão do humanismo e as influências iluministas começam a ser caracterizadas nos retratos, muitas vezes o retratado está com um livro na mão. No fim desse século, começam a aparecer também características individuais e psicológicas.

O camafeo²¹⁴, apesar de ser um objeto ornamental, datado antes do nascimento de Cristo, torna-se uma forma popular de retrato por meio da silhueta.

²¹³ Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Marie-Louise-%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun>. Acesso em: 13 mar.2017.

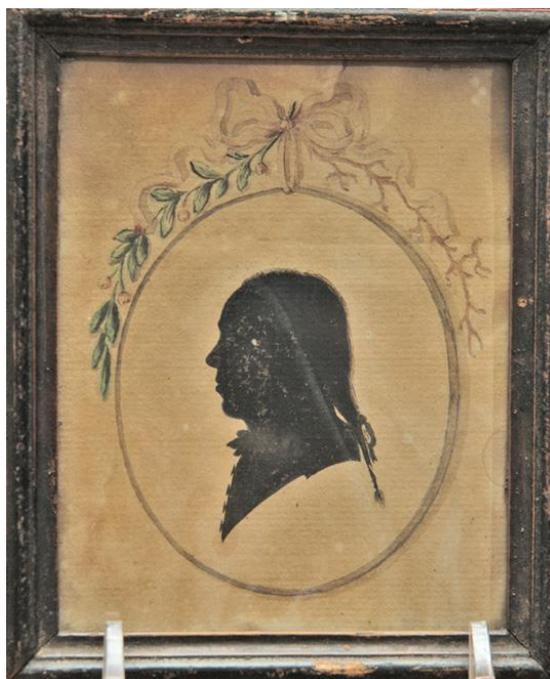
²¹⁴ Esses camafeos transformaram-se em colares que normalmente contêm a foto de alguém que já faleceu. Vemos sua presença em diversos produtos culturais, como novelas e cinema, com objeto de contar determinada narrativa. É normalmente um objeto íntimo e de alto valor sentimental.

Figura 9: Camafeo. Francia, finais del siglo XV (marco, siglo XVII)²¹⁵



Créditos: Óscar Colorado Nattes²¹⁶

Figura 10: Retrato de Silhueta



Fonte: Blog do professor Óscar Colorado Nattes²¹⁷

²¹⁵ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 19 mar.2017.

²¹⁶ op. cit

²¹⁷ op. cit.

Figura 11: Filósofos Iluministas reunidos no salão de madame Geoffrin. Óleo sobre tela de Anicet-Charles Lemonnier, 1812



Fonte: Site Unesp Ciência²¹⁸

Assim como na (Figura 9) do quadro, *As Meninas*, vemos, no quadro acima (Figura 15) diversos retratos nas paredes, que trazem a presença e a importância daqueles que já estão ausentes. Mais uma vez, podemos retomar a afirmação de Dietmar Kamper: contra a morte, apenas a imagem.

O início da democratização dos retratos

O início do século XIX reflete as consequências da Revolução Francesa e incita privilégios para as classes menos privilegiadas. Essa democratização traz uma nova forma de retrato, mais barata que a pintura, o retrato de silueta. Os trabalhadores começam a ser retratados e, cada vez mais, valorizados, a visão de mundo se modifica em função do êxodo rural, da revolução industrial e da urbanização. Há uma tendência em revelar aspectos da alma, características psicológicas dos retratados, questões políticas e de gênero, como veremos na imagem abaixo.

²¹⁸ Disponível em: <http://www.unesp-ciencia.com.br/2015/12/enciclopedia-iluminista-de-diderot-e-dalembert/>. Acesso 13.03.2017

Figura 12: Jean- Baptiste Camille Corot, Jovem Garota lendo, 1868, Galeria Nacional de Arte



Fonte: Wikipédia²¹⁹

Nessa época, há também uma valorização e empoderamento das mulheres. Uma mulher lendo era uma imagem questionadora dos padrões sociais regentes. Poucas pintoras começam a assumir suas obras (antes essas obras eram assinadas por homens, normalmente, o marido, para valerem mais).

Os retratos modernos

Os retratos do século XIX, como vimos, trazem consigo a intenção de democratização, onde todos são considerados importantes e dignos de serem retratados, independente da origem ou classe social. Segundo Coelho (2008, p.102), à primeira vista as pessoas são retratadas como se fossem elas mesmas e não como símbolo de poder representante de determinado status social.

Aqui, à primeira vista os retratos são das pessoas elas mesmas, mais do que alguma coisa que esteja por trás delas, que representam e na qual se aparam. O que se representa são elas mesmas e não o eventual poder que tenham ou objeto ou ser que as definam. Mas, por maior que seja a verossimilhança, em muitas destas telas, ou todos, predomina uma sensação de estranheza: mesmo que se ofereçam nuamente ao olhar, por imóveis que estejam (e talvez por isso mesmo) tampouco aqui elas se revelam de todo, se expõe. Tanto quanto a pessoa, o que se vê é a *persona*, a máscara que os retratados usam para se deixar ver (quando não para se verem). De certo modo, essa é uma qualidade da maioria dos retratos, senão de todos; no modo deste grupo, porém, esse tom é mais acentuado porque nenhum objeto de contexto ou símbolo sugerido vem em socorro do retratado - ou de quem o observa. (COELHO, 2008, p.102 grifo da autora)

²¹⁹ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Realismo>>. Acesso em: 13 mar.2017.

Seguem alguns exemplos:

Figura 13: Retrato de Zélie Coubert por Gustave Coubert, 1847



Fonte: MASP - Museu de arte de São Paulo²²⁰

Figura 14: Dama Sorrindo (retrato de Aphon sine Fournaise)

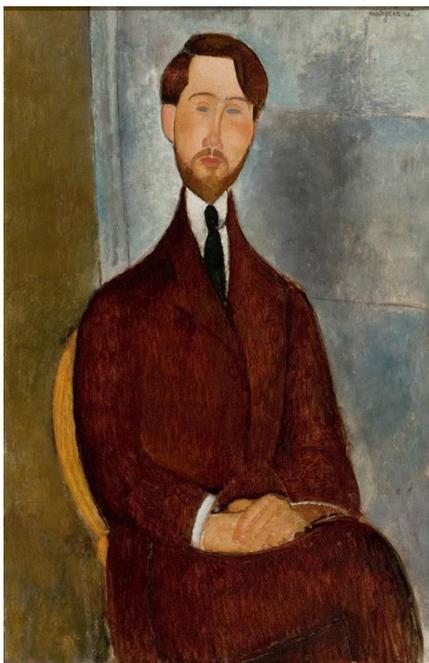


Fonte: Guia de museus²²¹

²²⁰Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=234>. Acesso em: 27 abr.2017.

²²¹Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=234>. Acesso em: 27 abr.2017.

Figura 15: Retrato de Leopold Zborowski por Amedeo Modigliani, 1919



Fonte: MASP - Museu de arte de São Paulo²²²

Retrato e Fotografia

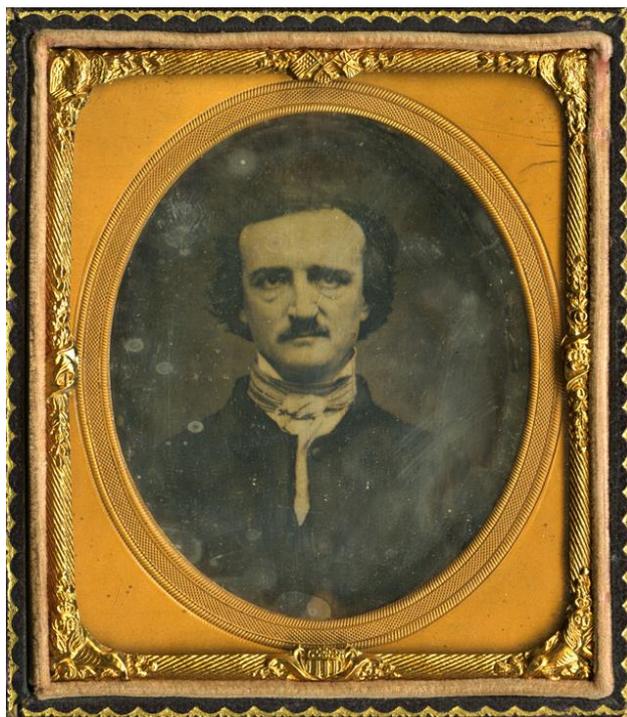
Nesse meio tempo, nasce com a fotografia o retrato urbano. No início, o tempo de exposição e a necessidade de ficar imóvel dificultavam os retratos fotográficos, mas com as novas descobertas, essas técnicas foram se democratizando e o retrato foi altamente difundido. Junto com essa grande transformação social tem-se a revolução fotográfica que "sacode" todas as questões levantadas anteriormente. "A fotografia não levou o retrato à obsolescência, pelo contrário, elevou todo o seu potencial" (NATTES; COLORATO, 2013).²²³

Aos poucos, a fotografia vai evoluindo, a quantidade de tempo de exposição diminuindo e o valor fica cada vez mais acessível. Isso faz com que a fotografia aumente incrivelmente a propagação dos retratos e potencialize sua força.

²²² Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=325>. Acesso em: 27 abr.2017.

²²³ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 14 jan.2017.

Figura 16: Edgar Allan Poe: Daguerreótipo por Mathew B. Brandy, 1848



Fonte: Blog Oscar en Fotos²²⁴

Figura 17: Honorato de Balzac. Daguerreótipo por Louis-Auguste Bisson, 1842

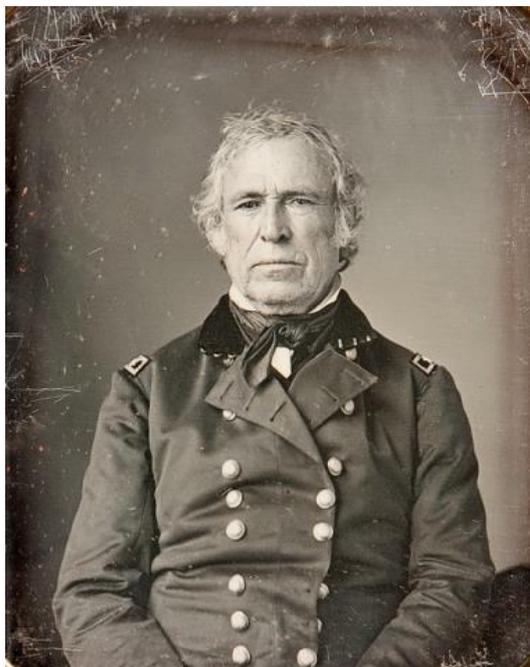


Fonte: Blog Oscar en Fotos²²⁵

²²⁴ op. cit.

²²⁵ op. cit.

Figura 18: Zachary Taylor, Autor não identificado, 1843



Fonte: Blog Oscar en Fotos²²⁶

As fotos *post-mortem* também eram comuns no século XIX. São aquelas capturadas após a morte de alguém, normalmente de um ente querido. Muitas fotos eram de bebês mortos no colo da mãe, ou mesmo junto aos parentes, como por exemplo, de irmãs gêmeas (como veremos abaixo na Figura 14), a que está sentada à esquerda faleceu. As pálpebras eram pintadas após a foto ser revelada, para dar a impressão de que a criança (ou adulto) ainda estava viva.

Figura 19: Fotos post-mortem século XIX



Fonte: Banzum²²⁷

²²⁶ op.cit

Como a mortalidade infantil nessa época era muito alta, os retratos *post-mortem* tentavam estabelecer essa presença mágica dos falecidos no retrato.

O retrato também alcança com a popularização da fotografia uma legitimação social objetiva e funcionalista, a partir de sua função documental, como podemos ver nas carteiras de identidades, passaportes e crachás.

Retrato, Desconstrução e Expressão

O final do século XIX e início do século XX traz inúmeras transformações objetivas, como as novas tecnologias, mas também subjetivas, como a própria desconstrução da identidade. Segundo Coelho:

Com a arte moderna do final do século XIX, a figura - e com ela a identidade - vai-se desfazendo e substituindo por outra coisa [...] o retratado desaparece em favor da própria arte, da estética do artista, para quem o retratado é apenas um pretexto que nem de longe é o mais importante. A representação do que está fora da arte chegou a seu fim. (COELHO, 2008, p.154)

Pablo Picasso é um dos representantes desses exemplos, como veremos nas figuras abaixo:

Figura 20: Busto de homem (O atleta) - Pablo Picasso 1909



Fonte: Pinterest²²⁸

²²⁷ Disponível em: <<http://br.bamzum.com/13-fotos-post-mortem-a-tradicao-mais-bizarra-da-era-vitoriana/>>. Acesso em: 20 jan.2017. É importante ressaltar que a veracidade dessas fotos ainda é questionada.

²²⁸ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/explore/pablo-picasso/?lp=true>>. Acesso em: 29 abr.2017.

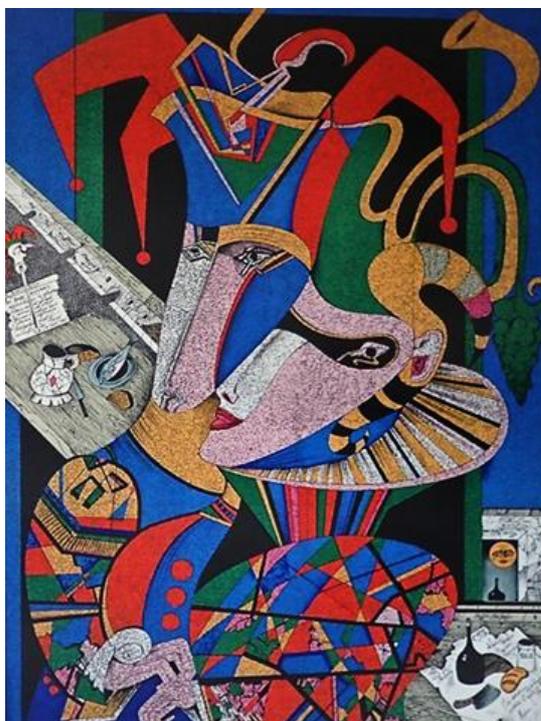
Figura 21: Retrato de Lee Miller vestida de artesiana, 1937



Fonte: Museu Picasso de Barcelona²²⁹

Outro exemplo interessante dessa desconstrução são as litogravuras de Mihail Chemiakin, como veremos abaixo:

Figura 22: Double portrait of Nijinsky - Mihail Chemiakin



Fonte: Art Brokerage²³⁰

²²⁹ Disponível em: <<http://www.museupicasso.bcn.cat/leemiller/cas/a7gb.html>>. Acesso em: 28 abr.2017.

²³⁰ Disponível em: <<https://www.artbrokerage.com/Mihail-Chemiakin>>. Acesso em: 28 abr.2017.

Nesse momento, a semelhança e mimese presente desde o início da história do retrato vai sendo desconstruída e abre alas para os campos da expressão, não apenas do artista, mas do retratado.

O artista mineiro Arthur Omar representa claramente essa necessidade de registrar a expressão e a alma por meio do retrato. Selecionamos aqui uma de suas obras que fizeram parte da Mostra: “Antropologia da Face Gloriosa I”, em 1983, no Rio de Janeiro.

Figura 23: A menina dos olhos - Arthur Omar 1973



Fonte: Coleção Pirelli²³¹

Outro impacto imenso que temos pela junção entre o retrato e a fotografia no século XX é a sua capacidade de propagar celebridades, através dos meios massivos de comunicação.

Figura 24: Marilyn Monroe fotografada por Richard Avedon, 1957



Fonte: Oscar en fotos²³²

²³¹ Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/145/obra/513>>. Acesso em: 28 abr.2017.

ANEXO III - HISTÓRIA DO AUTORRETRATO

A necessidade de registrar a presença é inerente ao ser humano e aparece mesmo antes dos autorretratos. No mundo antigo, os homens iam até as cavernas e assopravam um pó de calcário, para registrar em negativo a palma de suas mãos. Na Antiguidade, vários artesãos colocavam em suas peças de cerâmica, pedestais ou estátuas, a frase "**eu**, seguido pelo nome, **fez isso**".

Essas assinaturas refletem o orgulho pelas suas criações e a vontade de propagar sua "fama". Nessa época, não era comum aprovarem assinaturas pessoais nas obras, portanto, vários autores escreviam seu nome em formas criativas e, muitas vezes, escondidos, como vemos na citação abaixo.

Assim, diz-se que o pintor Zeuxis tinha seu nome bordado a letras douradas na bainha da capa. Ou o escultor e arquiteto Fídias: de acordo com Cícero, de forma a assegurar que a sua fama persistisse, colocou alegadamente a sua imagem no escudo da enorme imagem de culto de Atena que esculpiu na Acrópole, <<porque não lhe era permitido inscrever o seu nome. Cícero>>. Eram requeridas determinadas circunstâncias sociais e intelectuais para os artistas fazerem declarações acerca de si próprios nas suas assinaturas. (REBEL, 2009, p.7)

Até o século XV, os artistas não eram reconhecidos como tal, eram artesãos ou monges e não havia uma autonomia e legitimação social de seus trabalhos. Essa valorização do artista como criador que se equipara a Deus toma forma no Renascimento.

Os primeiros autorretratos eram marcados pela inclusão da imagem do autor de maneira discreta e tinham uma dupla função: assinar a obra e fazer uma autorrepresentação. Temos um exemplo bem antigo, datado de 1365 a.c, no Egito, período Amarna. O escultor Bak gravou o autorretrato seu e de sua esposa their.

Na Grécia, Fídias, um dos mais importantes escultores da época de Péricles, fez um pequeno autorretrato no escudo de Atena. A astúcia do artista foi enorme, pois ele cometeu um crime duplo: Em primeiro lugar, o Pathernon não era lugar para retratar humanos, apenas divindades e, nessa época, todas as obras eram consideradas obras divinas e não obras do artista.

²³² Disponível em: <<https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2012/07/richard-avedon-marilyn-monroe-actor-new-york-may-6-1957.jpeg>>. Acesso em: 28 abr.2017.

Figura 25: Cópia do escudo de Atena onde supostamente está o autorretrato de Fídias



Fonte: Wikiwand²³³

Esses autorretratos descritos acima são denominados autorretratos de firma, onde o artista assina a sua obra por meio da sua autoimagem.

O pintor e arquiteto italiano Giotto di Bondone, como vimos anteriormente, foi o precursor do autorretrato dentro das pinturas. Viveu e trabalhou no fim da Idade Média, onde só havia espaço para as imagens de culto, mas o artista se incluiu entre os homens escolhidos para ir ao Paraíso, que estavam retratados na parede da Capela Arena, em Pádua, na Itália, no período de 1303 a 1305, quando finalizou o afresco denominado o juízo final. Esse marco pode ser considerado de suma importância para a passagem do Teocentrismo da Idade Média para o Antropocentrismo do Renascimento. A imortalização pela imagem começa mais uma vez.

A atração narcisista pela própria imagem; tentativa de sair de si mesmo para enfim ver-se melhor, ver-se de outro modo; a simples comodidade de ser o modelo mais disponível; no início de sua história, esforço do artista para que o vissem como aquele que ele próprio retratava, isto é, como um membro das classes altas, das profissões liberais (intelectuais) e não das manuais, que dependiam do esforço físico: tudo isso se encontra na origem do autorretrato [...] Em todos os casos, o espelho de que se serve o artista, por mais polido que seja, revela-se opaco ou tem um grau de refração que o

²³³ Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/es/Fidias>>. Acesso em: 29 abr.2017.

torna inútil - porque reflete tanto o retratado quanto quem o mira. (COELHO, 2008, p.82)

É interessante ressaltar que nesse período, do final da Idade Média, o pintor e escultor, Giotto de Bondone (1266-1337) faz um dos primeiros autorretratos na forma tradicional (afresco-pintura) e, com isso, inaugura um novo processo que acentua o Antropocentrismo. A pintura foi feita em 1303-1305, chama-se *O juízo final*²³⁴, Giotto faleceu antes de terminá-la.

Figura 26: O Juízo Final (1303-1305) - Afresco da Capela de Arena, Pádua. Giotto de Bondone



Fonte: Pintura Medieval²³⁵

²³⁴ Para aprofundar na análise de imagens sobre o juízo final sugere-se a leitura do artigo: As funções do juízo final como imagem religiosa de Tamara Quirico. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/09.pdf>>. Acesso em: 18 mar.2017.

²³⁵ PINTURA MEDIEVAL. O Juízo Final – Giotto. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/pinturamedieval/imagens/o-juizo-final---giotto>>. Acesso em: 18 mar.2017.

Figura 27: Detalhe (7) da pintura acima

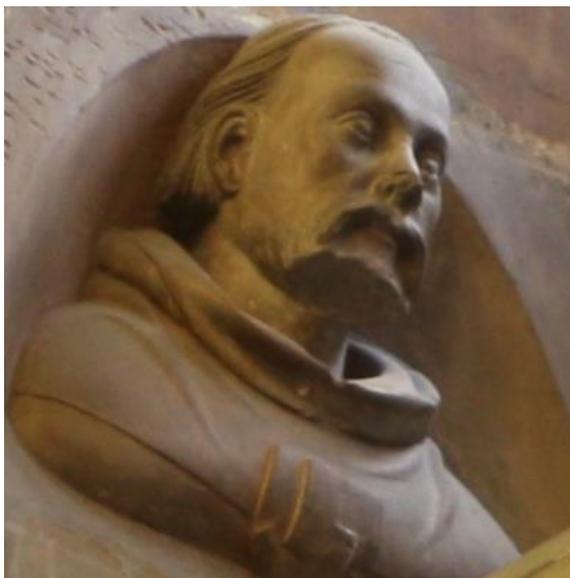


Fonte: Pintura Medieval

O busto, em tamanho natural, de Peter Parler, arquiteto e escultor alemão, representante do movimento gótico internacional, também pode ser considerado um dos primeiros autorretratos que reflete a ascensão do artista na corte, assim como sua pretensão social, ao se incluir no trifório²³⁶, composto por uma elite social que protegia o espaço sagrado.

²³⁶ "Galeria estreita, situada no interior de uma igreja, por cima das arquivoltas das naves laterais, e que forma uma série de pequenas arcadas na clarabóia". (Dicionário On-line de português). Acesso em: 21 jan.2017

Figura 28: Busto de Peter Parler, el joven. Catedral de São Vito, 1380. Praga



Fonte: Laguia²³⁷

Jan Van Eick (1390-1441), pintor flamengo do século XV, famoso pelo seu "autorretrato como firma" na obra O Casal Arnolfini (1434), provavelmente pintou um ano antes em 1433 "o primeiro autorretrato autónomo pintado na arte europeia" (REGEL, 2009, p.9), intitulado Portrait of a Man.

Figura 29: Portrait of a Man Jan van Eick, 1422. National Gallery. London



Fonte: Wikipédia²³⁸

²³⁷ Disponível em: <<http://arte.laguia2000.com/escultura/autorretrato-de-parler>>. Acesso em: 21 mar.2017.

²³⁸ Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_\(Self_Portrait%3F\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_(Self_Portrait%3F))>. Acesso em: 19 mar.2017.

Vemos na parte superior da moldura uma mensagem: <<ALS ICH CHAN>> escrito em letras gregas e que traduzido significa: << (tão bem) como posso>>. Segundo Regel (2009, p.10): o comentário de Van Eick pode ser entendido como divisa de um desejo de sucesso e de notoriedade: sou o que posso, e dá ênfase ao desejo de integração honrosa do talento pela sua posição profissional e social".

Outro artista que realizou inúmeros autorretratos é o pintor alemão Albrecht Durer (1471-1528), no início parecia utilizar seus autorretratos para legitimar sua técnica como pintor e ser contratado pela corte, mais tarde, o artista se retrata, como veremos na foto a seguir, à semelhança de Cristo, em posição frontal, nos suscitando a pretensão de que ele mesmo era o Criador.²³⁹

O rosto sem muitas expressões, com um olhar direto que encontra o nosso, nos remete às imagens de Cristo. Traz consigo as características do sujeito iluminista²⁴⁰ que surgirá, mas tarde, trazendo consigo uma profunda intensão de juntar arte e ciência, em prol do humanismo.

Figura 30: Self-Portrait with Fur-Trimmed Robe (1500), Albrecht Dürer, Alte Pinakothek, Munich, Public Domain Mark



Fonte: Wikipédia²⁴¹

²³⁹ Vídeo a respeito do quadro disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZoiY6ZLEKaY>>. Acesso em: 21 jan.2017.

²⁴⁰ Conceito desenvolvido por Stuart Hall (2005) em seu livro: "A identidade cultural na pós-modernidade", onde o autor fala a respeito de três vertentes da identidade que formam a identidade pós-moderna, são elas: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

²⁴¹ Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(D%C3%BCrer,_Munich\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(D%C3%BCrer,_Munich))>. Acesso 19 mar.2017.

À direita o artista escreve, em ouro, uma declaração humanística-cristã: “Eu, Albrecht Durer de Nuremberga, pintei-me a mim próprio em cores apropriadas a mim aos 28 anos de idade”, e à esquerda temos sua assinatura, insígnia e data. O interessante é o lugar onde o pintor resolve colocar os inscritos, na altura dos olhos, ou seja, no primeiro ponto de atenção do quadro, e não ao lado direito abaixo, como normalmente as assinaturas estão. Outro foco importante são as suas mãos, instrumentos do artista, assim como os olhos, ambos chamam atenção pelo foco de luz.

O quadro *As Meninas*, de Diego Velásquez, pintor da corte real da Espanha, também é muito significativo como autorretrato e foi considerado a obra suprema do autor, por transpor os limites da pintura, ângulo e enquadramento, colocando no mesmo plano diversos pontos de vista, muitos o consideram o precursor do Cubismo.

Objetivamente podemos dizer que o pintor, segundo Foucault (2000, p.22):

Velásquez compôs um quadro que representou a si mesmo no ateliê, ou num salão do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de aias, de damas de honor, de cortesãos e de anões; que a esse grupo pode-se muito precisamente atribuir nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Augustina Sarmiente, ali, Nieto, no primeiro plano, Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que as duas personagens que servem de modelo ao pintor não são visíveis, ao menos diretamente; mas podemos distingui-las num espelho; que se trata, sem dúvida, do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana. (FOUCAULT, 2000, p.22)

Na obra, podemos ver algumas diferenças no que diz respeito aos padrões de autorretrato da época, o artista aparece de corpo inteiro, em segundo plano, com o cavalete à sua frente. Porém, o quadro traz a todo instante as tessituras entre a visibilidade e invisibilidade, assim como a interação de reflexos, olhares e aparições do quadro que é realmente única para a época e suscitam até hoje questionamentos. Para aprofundar na leitura subjetiva do quadro, sugerimos a leitura do primeiro capítulo: *Las Meninas* do livro: *As palavras e as coisas* de Michel Foucault (2000):

Figura 31: As Meninas. Velázquez. 1659 - óleo sobre tela - Museu do Prado, Madri.



Fonte: Wikipédia²⁴²

O pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) também foi um mestre no autorretrato, muitas vezes, por falta de modelos, e ao analisarmos sua obra vemos características que nos indicam mais do que a necessidade de treinar, a partir de sua própria imagem, os elementos da pintura. Diferente da maioria dos autorretratos, *David com a cabeça de Golias*, traz uma negatividade explícita e depreciatória que nos remete à biografia do artista.

²⁴² Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas>. Acesso em: 23 abr.2016.

Figura 32: David com a cabeça de Golias - Caravaggio (1610)



Fonte: Wikipédia²⁴³

Figura 33: Autorretratos - Caravaggio



Fonte: Wikipedia e Pinteres. Créditos pout porri: Carolina Kallas²⁴⁴

²⁴³ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Caravaggio>>. Acesso em: 19 mar.2017.

²⁴⁴Imagens disponíveis em: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Caravaggio> & <https://br.pinterest.com/virginiaqu/autorretratos/>>. Acesso em: 13 mar.2017.

Um dos artistas que mais fez autorretratos em vida foi Rembrandt Harmenszoon van Rijn, pintor holandês, (1606-1669) que instaura um novo método de autoanálise por meio da exploração do envelhecimento e do campo psicológico, expressando vários estados de ânimo.

Com quase 90 autorretratos encena, teatraliza e faz uma autobiografia através da imagem, onde diversos personagens aparecem, o soberano, o bobo, o carasco etc. Esse jogo dramático, segundo Rebel (2009, p.50) traz uma profundidade existencial e contraditória. A maioria dos seus autorretratos tem o mesmo enquadramento, normalmente da cintura para cima, ou dos ombros para cima. Na imagem abaixo podemos ver as características representadas.

Figura 34: Autorretratos de Rembrandt



Crédito: Óscar Colorato Nattes²⁴⁵

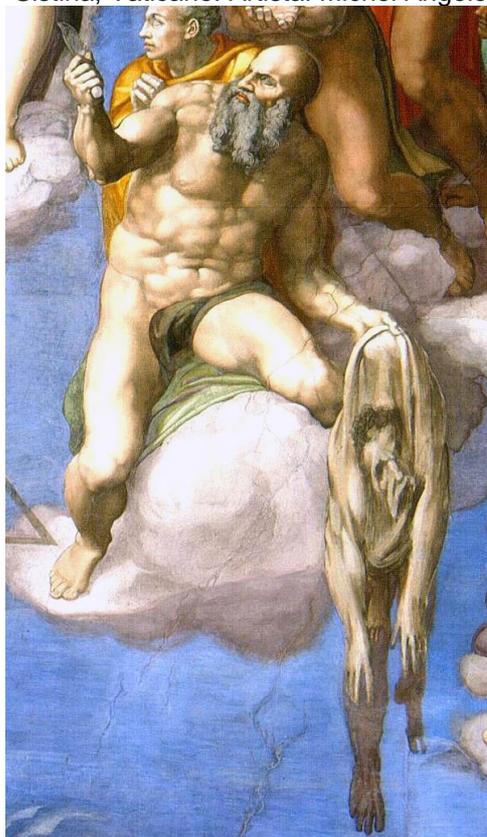
Ao analisarmos esses autorretratos, podemos dizer que eles mantêm muitas características dos retratos, como por exemplo, a semelhança com a figura humana retratada, a exploração do campo psicológico e também a performance ou teatralidade na maneira que o indivíduo se autorrepresenta e constrói uma "persona" que reflete como ele próprio se enxerga ou como quer ser visto pela sociedade. Ao continuar nossa cronologia, essas questões ficam mais evidentes, assim como a

²⁴⁵ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 21 jan.2017.

relação entre retrato - autorretrato / biografia e autobiografia. Podemos dizer que o autorretrato nos remete ao olhar do artista para si mesmo.

Os autorretratos de Vicent Van Gogh (1886-1888) também são considerados autobiográficos e registram os estados mentais do artista, como se o pintor buscasse respostas por meio de sua própria imagem. Ernest Rebel, em seu livro "Auto-retratos" (2009), nos diz que diferente de Miguel Ângelo²⁴⁶ numa pele esfolada ou mesmo do autorretrato de Caravaggio na cabeça degolada de Golias, Van Gogh não buscava trabalhar conceitos artísticos e sim pedir socorro, através de uma "revelação pessoal que pode ser considerada um testemunho da necessidade desesperada de ajuda" (REBEL, 2009, p.58).

Figura 35: Autorretrato na pele de São Bartolomeu - Detalhe do afresco "o juízo final na Capela Sistina, Vaticano. Artista: Michel Ângelo

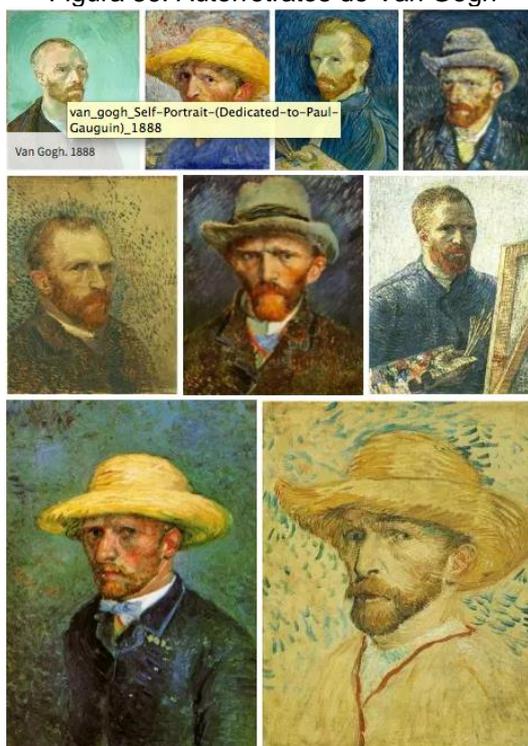


Fonte: Wikiwand²⁴⁷

²⁴⁶ "Somente 400 anos mais tarde, cerca de 1920, várias pistas na investigação sobre Michel Ângelo levaram a interpretações que ligam plausivelmente a arte e a vida. Neste aspecto, Michel Ângelo pintou-se a si próprio na pele do mártir de forma a apontar a natureza infeliz da sua existência. (REBEL, 2009, p.36).

²⁴⁷ Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/pt/Esfolamento>>. Acesso em: 19 mar.2017.

Figura 36: Autorretratos de Van Gogh



Créditos: Óscar Colorado Nattes²⁴⁸

Outra imagem que nos chama muito a atenção é o autorretrato entre máscaras de James Ensor, que pretende se destacar entre as "máscaras" que podem ser consideradas uma metáfora da solidão do homem industrial no final do século XIX. A pluralidade cultural também está presente e contrasta com o conceito de um homem geral, o artista quer, pela sua singularidade, aparecer, através da própria máscara, que é o seu rosto.

Tal como um novo Cristo, Ensor procurou ajudar a multidão de alienados, aqueles que tinham perdido a sua identidade, a encontrarem-se de novo a si próprios. Ele procurou redimir os indivíduos solitários dos primeiros tempos da era industrial, os ocupantes apinhados nas grandes cidades hostis com o esplendor das figuras e com a magia dos símbolos. Pôr e tirar a máscara, revelá-la até como fonte de todos os tumultos alegres e angustiantes esse era seu objetivo. (REBEL, 2009, p.62)

De todos os autorretratos do século XIX, o que nos chamou muito atenção, foram os da Condessa de Castiglione, chamada de Condessa Divina, esposa do conde Castiglione Francesco Verasis Asinari, Virginia Elisabetta Luisa Cartolla Antonietta Teresa Maria Oldoni (1837-1899) fez mais de 400 autorretratos que

²⁴⁸ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 10 mar.2017

exerciam além de uma função política²⁴⁹, uma obsessão narcisística que sobrevive até os dias atuais no fenômeno aqui estudado. A Condessa fazia toda a "direção de arte" (cenário, vestimentas etc) em seus autorretratos e era ajudada pelo fotógrafo Aunque Pierre-Louis Pierson que apenas operava a câmera.

Nesses autorretratos, vemos claramente a performance da Condessa que aparecia com inúmeras máscaras e personagens com objetivo de se expressar e também de promover a própria imagem.

Figura 37: Autorretratos - Condessa Divina



Fonte: Pinterest ²⁵⁰.

Créditos Pout porri: Carolina Kallas

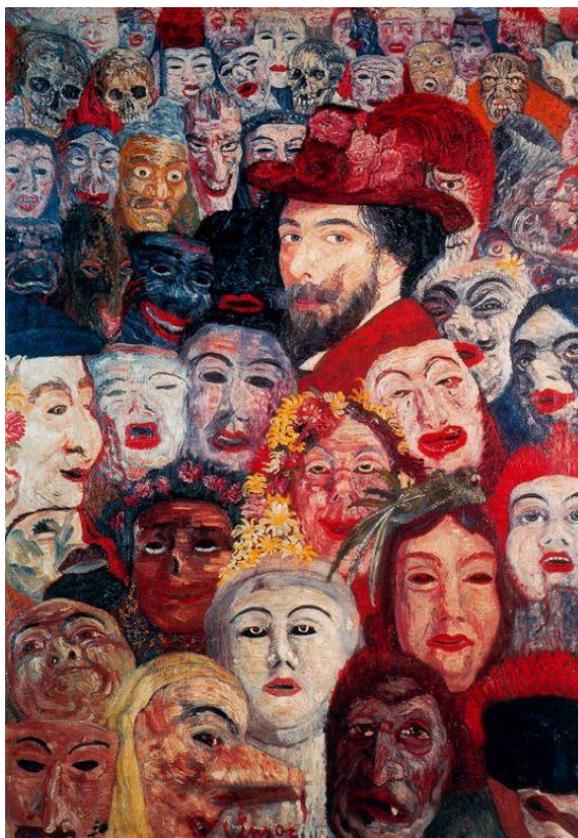
A Condessa divulga seus autorretratos na Exposição Universal de 1900, intitulada: "La Mujer Meas Bella del Siglo".²⁵¹

²⁴⁹ Para mais informações acesse: <<https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 23 mar.2017.

²⁵⁰ Imagens disponíveis em: <<https://uk.pinterest.com/pin/293648838174959669/>>. Acesso em: 23 mar.2017.

²⁵¹ Após a morte da Condessa em 1899, Robert Montesquieu publica sua biografia, em 1913.

Figura 38: Autorretrato entre máscaras (1889) James Ensor



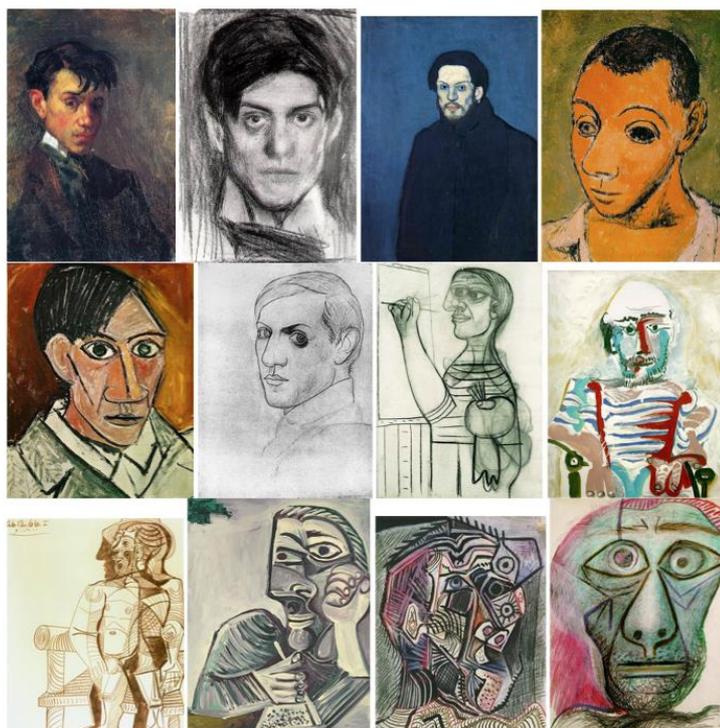
Fonte: Pinterest²⁵²

Segundo Rebel (2009), Sigmund Freud, anos mais tarde, disse que o quadro poderia ser "um lugar de <<afronta narcisística>>. Assim, o quadro podia ser uma afronta. As máscaras que rodeiam o artista seriam então os críticos e os colegas artistas. (REBEL, 2009, p.62).

Os autorretratos de Pablo Picasso representam a ruptura com a necessidade de semelhança que haviam fixado os padrões da arte, até o século XIX. Ao observamos as imagens abaixo, podemos ver claramente a renúncia à semelhança e a influência de novas técnicas da pintura e pontos de vista que despertavam no início do século XX.

²⁵² Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/546694842249386505/>>. Acesso em: 19 mar.2017.

Figura 39: Autorretratos Pablo Picasso (1896-1971)



Fonte: Hypheness.²⁵³ Créditos pout pourri: Carolina Kallas

Nas obras de Picasso também podemos ver que a estética do movimento artístico e sua representação era mais forte do que o próprio personagem, sejam nos retratos ou autorretratos, o pintor não está interessado na interiorização da imagem, ou mesmo em sua expressão, e sim em enquadrar a imagem à técnica estudada no momento.

É clara a influência de um novo contexto histórico e social, assim como a tentativa da pintura de se desligar da fotografia, já que a mesma tinha muito mais facilidade de mimese, com a aparência física. A partir do século XX a necessidade de ver a autorrepresentação como catarse, autoexploração e conhecimento psicanalítico se fortalece. E abrem-se as portas da imaginação.

Usando la terminología freudiana, Erika Billeter apunta que «Todo autorretrato es un diálogo con el ego.» [...] la psique humana se basa en una constante negociación entre los instintos, el súper-ego (la conciencia) y el ego (el sentido del ser)." (SHEARER; W, 2004, p.182)

²⁵⁴

²⁵³ Todas as imagens disponíveis no artigo: "A incrível evolução dos autorretratos", do gênio Pablo Picasso (Redação Hypheness) Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2016/02/a-incrivel-evolucao-dos-autorretratos-do-genio-pablo-picasso/>>. Acesso em: 13 mar.2017.

²⁵⁴ West Shearer, *Portraiture*, (Kindle Edition) Edit. Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 182

Egon Shiele traz em seus inúmeros autorretratos uma necessidade imensa de expressão, de interiorização da imagem e da autoimagem, assim como dos diálogos e negociações entre o que vemos, o que veem em nós, e o que somos. O efeito da "deformação" (muito utilizado no expressionismo) era uma característica estética que representava essa construção.

Um auto-retrato não é nunca apenas a imagem de um espelho. O eu reflectido é activamente processado: clarificado, realçado, por vezes misteriosamente deformado. Se usarmos o jargão da ciência cognitiva moderna é <<construído>>, esta expressão pode ser levada literalmente à letra no domínio do retrato. Com efeito, uma presença física e psíquica é como um edifício, quando o artista quer <<construir>> um carácter humano das proporções da pose à expressão facial, da forma do corpo ao movimento da cabeça, do gesto à moldura. Este fenómeno é ainda mais esclarecedor nos períodos da história da arte que revolucionaram a ordem tradicional. (REBEL, 2009, p.66)

Figura 40: Autorretratos Egon Shiele



Fonte: Óscar Colorado Nattes²⁵⁵

Falaremos agora de uma das artistas mais estudadas por seus autorretratos, que traz consigo um constante diálogo entre os processos de colonização e aculturação ocorridos no México.

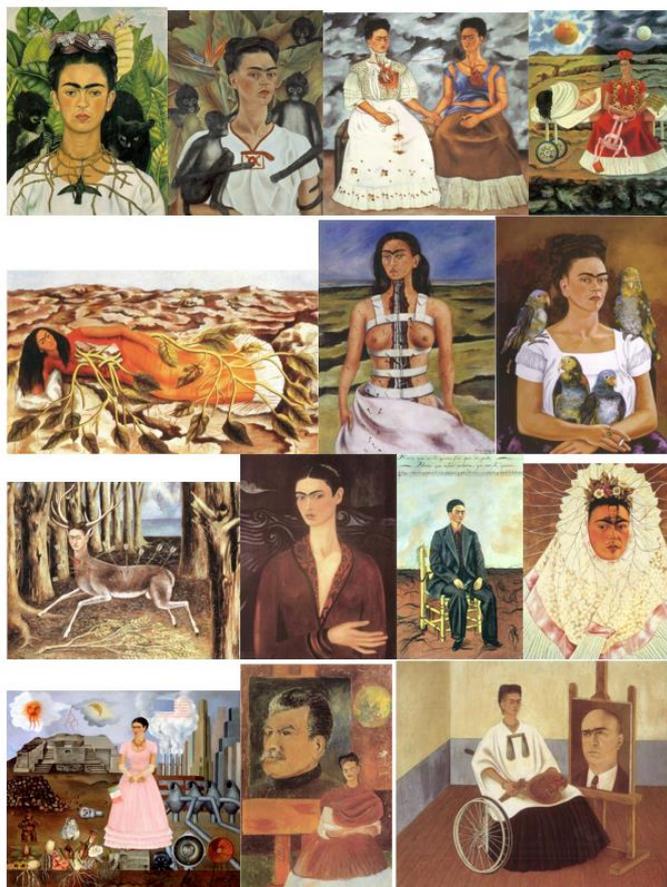
Frida Kahlo teve uma vida muito difícil e passou por diversas cirurgias na coluna, ficando imóvel na cama, por muito tempo. Por meio das imagens, ela tira e mostra toda sua força questionando os padrões culturais existentes, assim como questões políticas e de gênero. É clara a presença de símbolos arcaicos em todo o

²⁵⁵ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 19 mar.2017.

seu trabalho.

Sugere-se para maior aprofundamento em sua obra a leitura do ensaio de Eduardo Penella no livro “A inquietante ambigüedad de La imagen” (2004, p.9-57) e o artigo “Construção Identitária na Arte Contemporânea: um diálogo entre Ana Mendieta e Frida Kahlo”, escritos por uma orientanda do grupo de iniciação científica²⁵⁶, Debora Armelin Ferreira, apresentado no IV Simpósio de Iniciação Científica, em 2016, na Faculdade Metropolitanas Unidas.²⁵⁷

Figura 41: Autorretratos de Frida Kahlo



Fonte: Frida Kalo.org.²⁵⁸

Créditos pout porri: Carolina Kallas

Em meio à primeira e segunda Guerra Mundial surgem os movimentos de maiores rupturas da arte tradicional, o Dadaísmo e o Surrealismo, ambos

²⁵⁶ O grupo de iniciação científica: Antropologia da Imagem: Arte e cultura na America Latina é coordenado por mim desde setembro de 2015, na Faculdade Metropolitanas Unidas FMU. O grupo nasceu a partir da identificação de que, na maioria das obras de resistência, da contemporaneidade, emergem símbolos arcaicos. Nossa reflexão consiste em entender o por que da incidência desses símbolos arcaicos nas obras de resistência na arte contemporânea.

²⁵⁷ O artigo ainda não está disponível on-line, pois estamos reescrevendo com objetivo de publicá-lo.

²⁵⁸ Todas as imagens disponíveis em: <<http://www.fridakahlo.org/>>. Acesso em: 13 mar.2017.

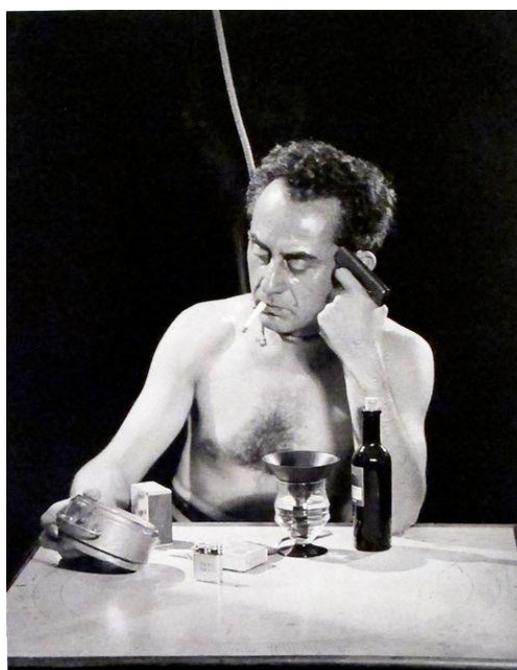
questionam todo pensamento cartesiano e racional, assim como a ciência e a religião que não deram conta de salvar a Europa da Guerra. Escancaram-se as portas da imaginação e rebeldia.

Figura 42: Man Ray 1916



Fonte: Blog: Thomas Barreiro²⁵⁹

Figura 43: "Suicide"(Self-portrait)

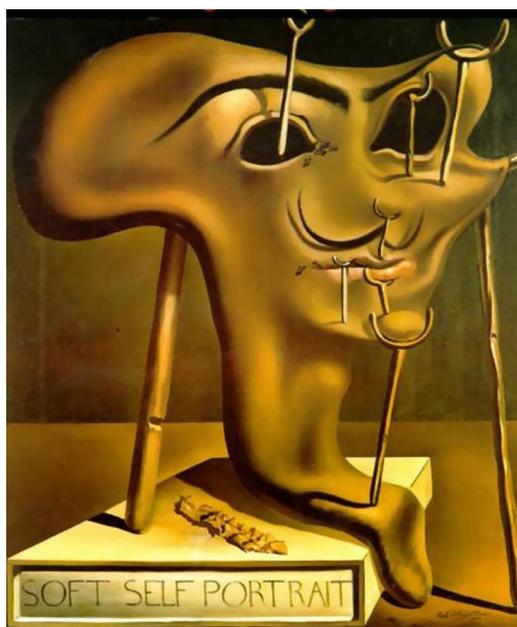


Fonte: Pinterest²⁶⁰

²⁵⁹ Disponível em: <<https://thomasbarreiro.files.wordpress.com/2009/02/8631381.jpg>>. Acesso em: 30 abr.2017.

²⁶⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/explore/man-ray-photography/>>. Acesso em: 30 abr.2017.

Figura 44: Salvador Dali Autorretrato mole com toicinho frito (1941)



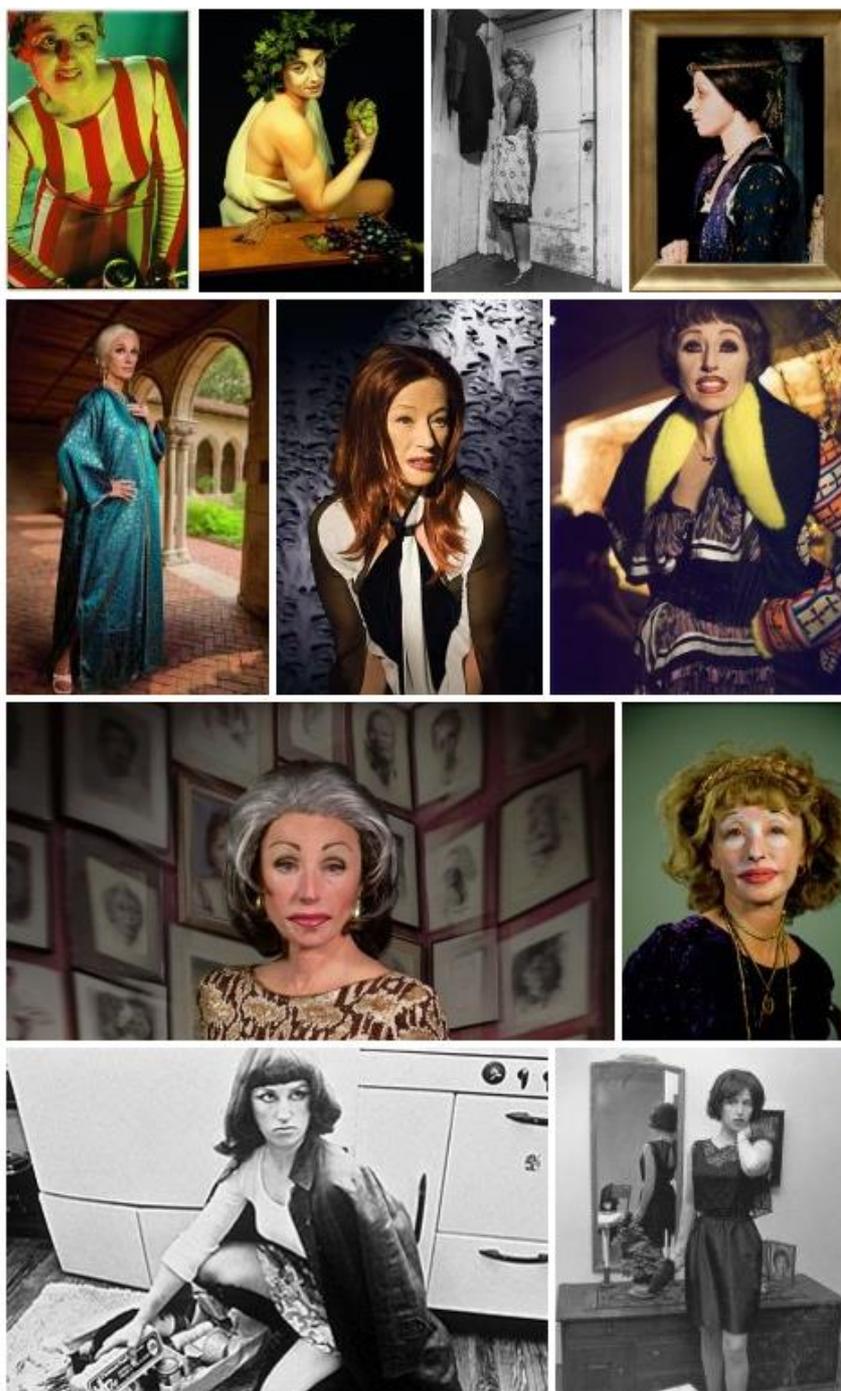
Fonte:Pinterest²⁶¹

O século XX abriu inúmeras possibilidades para o autorretrato fotográfico, que trazem consigo características de toda a história do retrato, assim como de novos caminhos para a exploração estética e também de autoconhecimento, autorreflexão e crítica social, apontando para um crescente progresso da autorreferência.

Devido ao considerado aumento numérico por meio das novas tecnologias, escolhemos apresentar apenas algumas artistas: Cindy Sherman, Tomoko Sawada, Andy Warhol e Jeff Koons e suscitar pequenas questões a respeito de seus trabalhos, já que esse não é o foco da tese, mas pode ser um tópico interessante para nosso próximo estudo.

²⁶¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/dreamgrow/art-beauty>>. Acesso em: 13 mar.2017.

Figura 45: Autorretratos Cindy Sherman



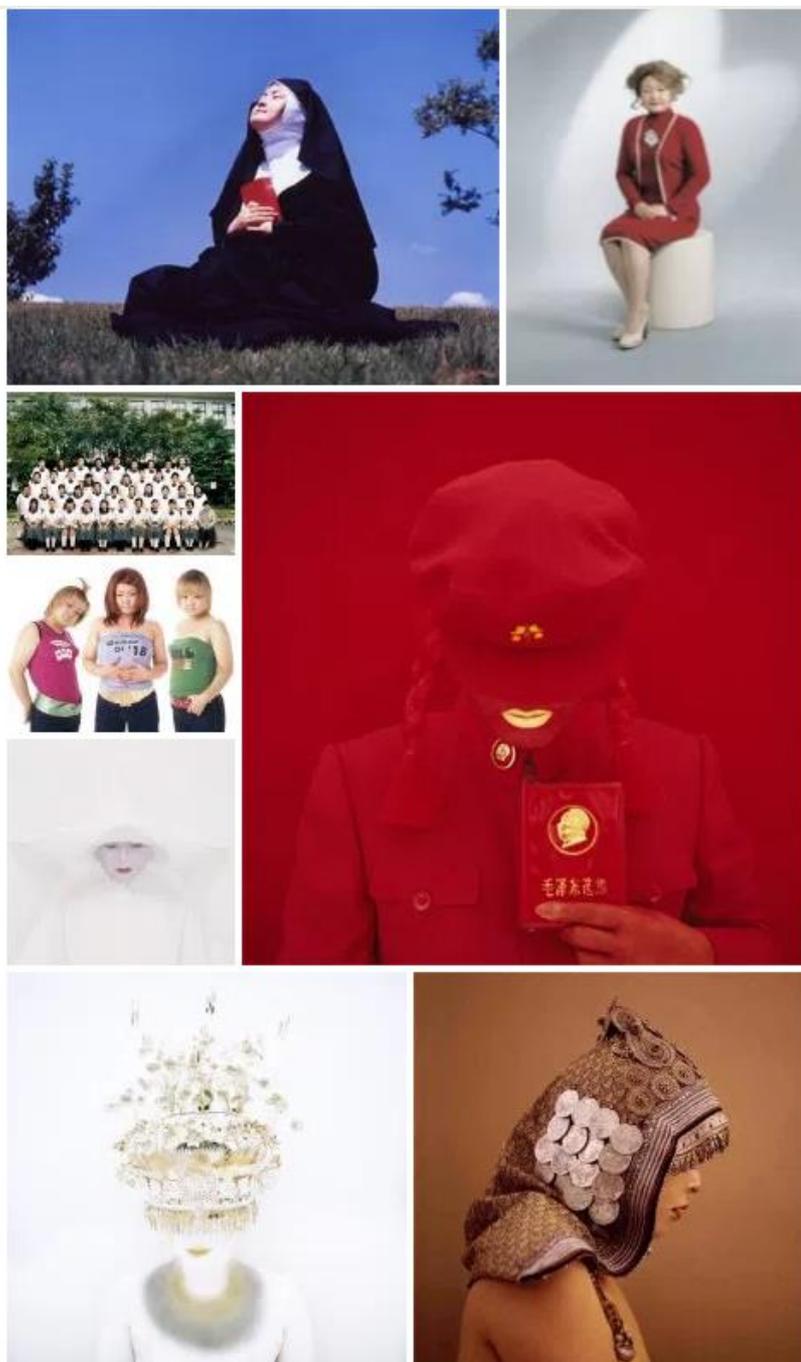
Fonte: Óscar Nattes Colaratto²⁶²

Nos autorretratos de ambas as artistas, Cindy Sherman e Tomoko Sawada, fica clara a crítica social às identidades pré-determinadas pela sociedade. Para tanto, as artistas vestem seus personagens e contestam a sociedade por meio da *mis en scene* construída em suas fotografias. A maquiagem como máscara é

²⁶² Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 3 fev.2017.

presença marcada no trabalho de Sherman, assim como a vestimenta nas fotografias de Sawada. Ambas "vestem imagens" para questionar a identidade social, cultural e nacional.

Figura 46: Autorretratos - Tomoko Sawada



Créditos: Óscar Nattes Colarado²⁶³

²⁶³ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 4 fev.2017.

Andy Warhol é um dos pioneiros a trazer em sua obra os conceitos desenvolvidos por Benjamin, abusa do valor da exposição e da reprodutibilidade técnica, se sente encantado pela velocidade e exposição, mas ao mesmo tempo questiona essa fugacidade. Consumismo mediático é um dos conteúdos centrais da obra do artista, assim como a estetização do consumo e do mito.

Tudo o que é visível, para Warhol, é um fenômeno de superfície. Mas o facto de que as reflexões profundas ainda assim são possíveis - mesmo sob a luz berrante e a adição de efeitos de *stencil* - é algo que, mesmo que não fosse a intenção primordial, ainda seria bem vindo para o artista, pois cada sombra, cada exposição fotográfica, cada margem enevoadada, é um possível reflexo das insinuações da mortalidade. (REBEL; WOLF, 2009, p. 82)

Figura 47: Andy - Warhol. Autorretrato 1966



Fonte: Criadores da Arte²⁶⁴

Jeff Koons, discípulo de Warhol, continuou a trabalhar a relação entre o consumo, a arte e os meios de comunicação de massa, na década de 1960 e 1970, porém de forma conceitual.

Em 1989, Koons encontrou-se com a estrela porno Ilona Staller, aliás Cicciolina, para encenar com ela um <<ready-made>>, um modelo directo da pornografia revalorizada positivamente. Cicciolina por seu lado ficou interessada pelo projecto uma vez que, recentemente eleita para o parlamento italiano, agitava politicamente também a <<libertação sexual>>. Ambos tiraram uma série de fotografias de grande formato. A representação da sua relação sexual real (intitulada *Made in Heaven*) foi exibida vários meses mais tarde na Bienal de Veneza."(REBEL; WOLF, 2009, p.92)

²⁶⁴ Disponível em: <<http://criadoresdarte.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 2 mar.2017.

Abaixo podemos ver uma das fotografias que foi exibida na Bienal de Veneza. Vemos mais uma vez o conceito de intimidade, desenvolvido por Bauman, onde a linha entre o público e privado são extremamente tênues.

Figura 48: Ilona com o rabo para cima 1990



Fonte: Jeff Koons²⁶⁵

No século XXI fica mais difícil ainda estabelecer um método de recorte para falarmos de autorretratos, pois a velocidade da produção e propagação das imagens é cada vez maior. Delimitamos a escolha apenas a autorretratos femininos, buscando mostrar a amplitude de origens culturais, linguagens e suportes diferentes. Três das artistas escolhidas utilizam a fotografia, uma a performance; e outra, as redes sociais.

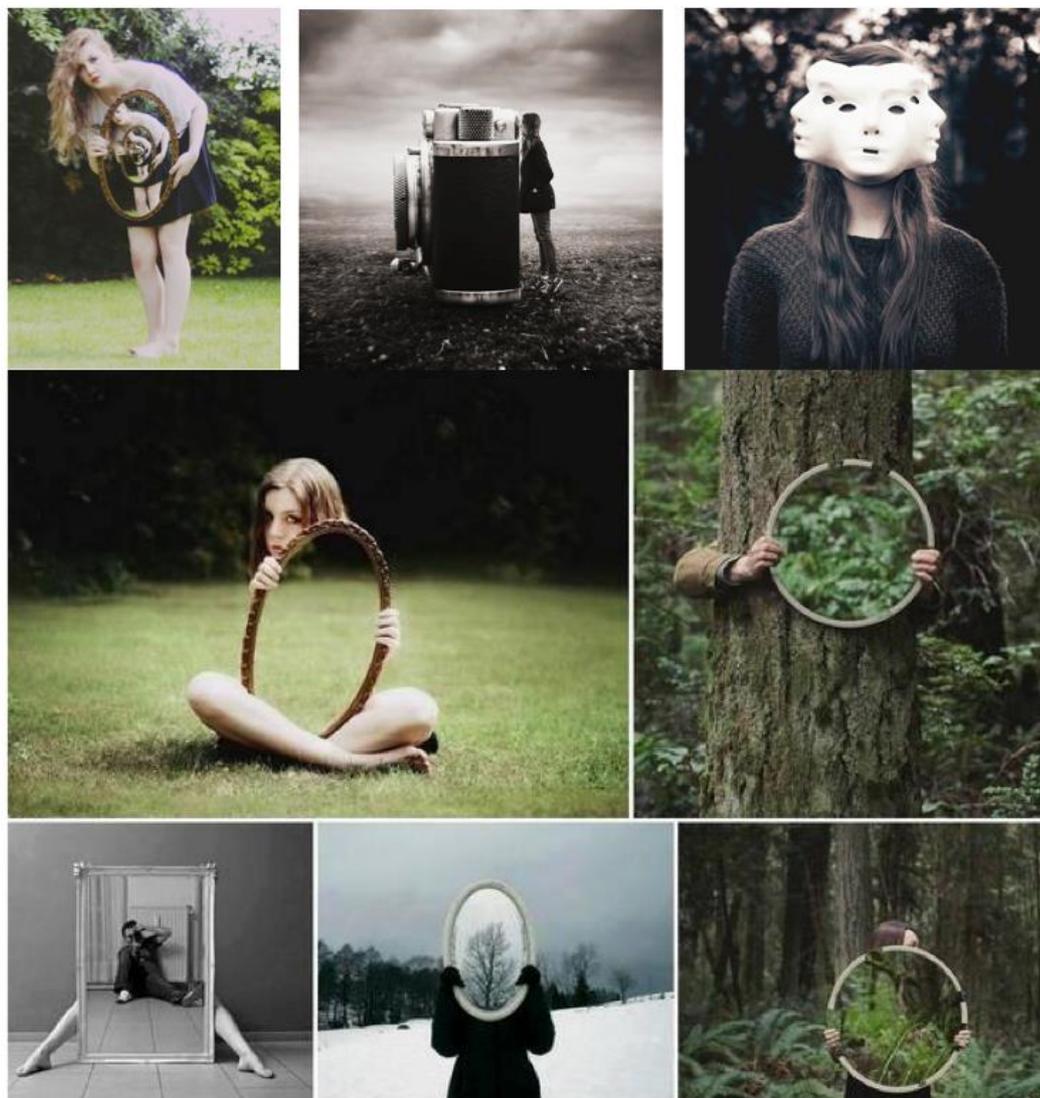
Dentre elas, escolhemos três artistas (Tatiana Parceró, Sayuri Michima e Marina Abramovic) no qual a pesquisa se aprofundou e gerou artigos relacionados à antropologia da imagem.²⁶⁶ Escolheu-se neste estudo não levantar essas questões para não sair do escopo pretendido no corpus apresentado. Esses estudos serão desenvolvidos em uma próxima oportunidade.

São elas: Laura Williams, Noel Oswald, Tatiana Parceró, Marina Abramovic e Sayuri Michima. Iremos apontar algumas características que nos chamaram atenção.

²⁶⁵ Disponível em: <<https://news.artnet.com/exhibitions/jeff-koons-talks-creativity-market-ciccolina-314295>>. Acesso em: 2.mar.2017.

²⁶⁶ No prelo

Figura 49: Autorretratos - Laura Williams



Fonte: Laura Williams²⁶⁷

O que nos chama a atenção no trabalho de Laura Williams é o uso do espelho, das máscaras e da brincadeira que a fotógrafa faz com o jogo de espelhos, como metáfora da propagação da imagem na atualidade. Outra figura muito interessante que nos lembra o texto da Religiosidade e o conceito de funcionário, de Vilém Flusser, que é clara na proporção utilizada, na segunda imagem, onde a câmera fotográfica, ou seja, o aparelho e o programa são bem maiores do que a própria fotógrafa.

²⁶⁷ Disponível em: <<http://www.laurawilliamsart.co.uk/>>. Acesso em: 18 mar.2017.

Figura 50: Autorretratos Noel Oswald



Fonte: Pinterest²⁶⁸

Os autorretratos de Noel Oswald brincam com a luz e sombra e trazem consigo uma brincadeira entre aquilo que é ou não visível, nos chamando atenção pela forma como a artista trabalha a composição gráfica de suas fotografias, por meio do contraste entre luz e sombra, formas geométricas e transparência e opacidade.

Figura 51: Autorretratos Tatiana Parcero

²⁶⁸ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/izapodplomyk/noell-oswald-photography/>>. Acesso em: 2 mar.2017.



Fonte: Tatiana Parceró²⁶⁹

As fotografias da artista mexicana, Tatiana Parceró, projetadas em seu próprio corpo, assim como sua técnica de sobreposição nos chama atenção pelo processo de intermedialidade (diversos suportes - mídia primária (corpo) - secundária (mapas) e terciária (fotografia) e intertextualidade presente em sua obra. A artista suscita também questões a respeito da identidade e gênero, utilizando a reincidência de imagens arcaicas originárias de sua cultura, como um meio de resistência.

A artista japonesa Sauyri Michima foi objeto de estudo no início dessa pesquisa, por transpor a mídia terciária e eletrônica (nulodimensional) e transformá-la concretamente em figuras tridimensionais na galeria do museu. Apresentei no V Congresso Internacional - COMCULT: O que custa o virtual um artigo sobre ela, com

²⁶⁹ Disponível em: <<http://tatianaparceró.com/blog/>>. Acesso em: 18 mar.2017.

o título: “Facebook: falsa transparência e Moldura Social”. O processo de resistência no perfil da artista Sayuri Michima.²⁷⁰ Segue abaixo o resumo do artigo:

Resumo: O artigo pretende analisar a programação das imagens técnicas na atualidade e suas influências na construção de sentido na sociedade atual. A fundamentação teórica escolhida retoma as teorias sobre antropologia da imagem de Hans Belting e os estudos de Vilém Flusser sobre a Imagem Mediática, assim como os conceitos de Iconofagia desenvolvidos por Norval Baitello Jr. A análise consiste em refletir sobre a maneira como a artista transpõe o espaço dentro e fora da rede social, modificando a relação que estabelece com as imagens, criando um processo de resistência às molduras 'invisíveis' criadas pelas redes sociais. (KALLAS, 2015)

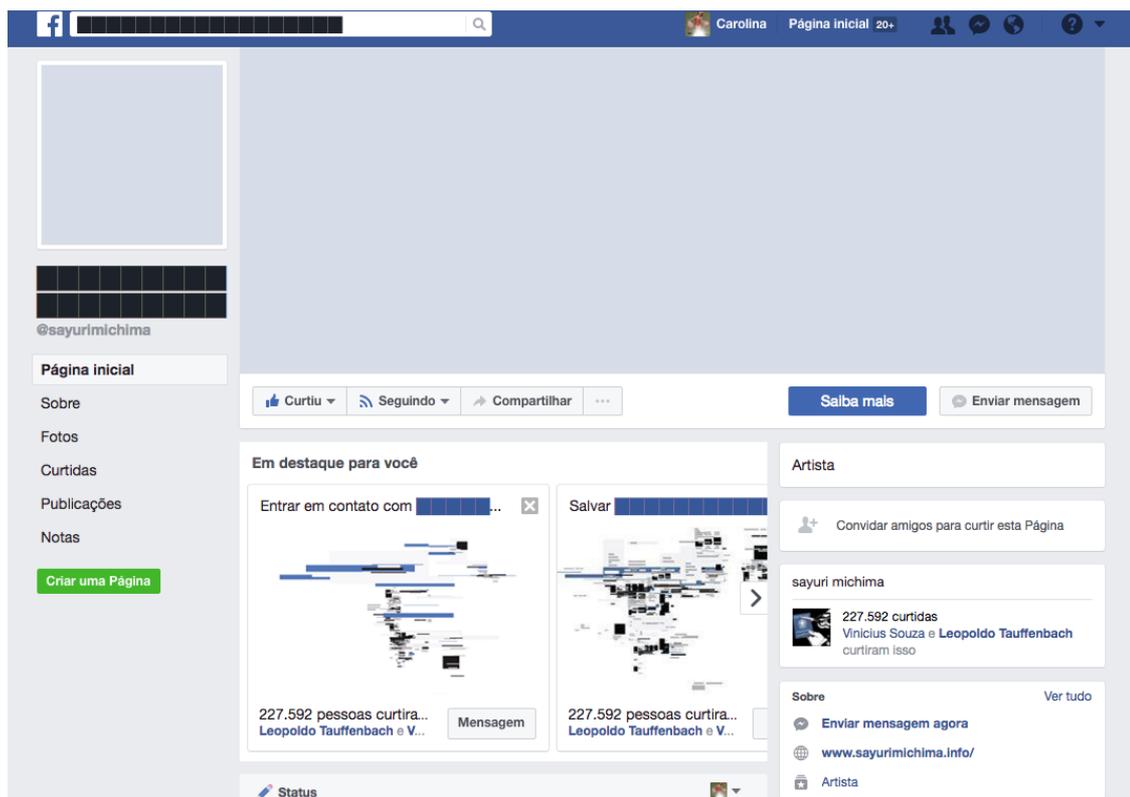
Figura 52: Perfil da artista Sayuri Michima (Figura pública)



Fonte: Facebook

Figura 53: Perfil público da artista Sayuri Michima

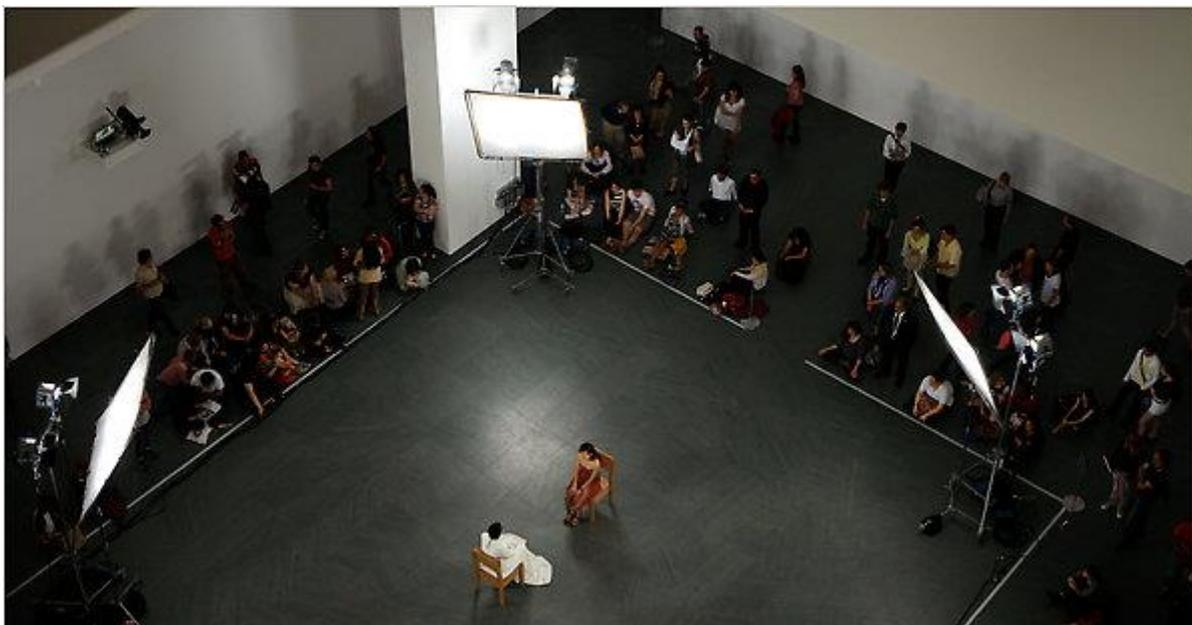
²⁷⁰ Mais informações em: <<https://casperlibero.edu.br/agenda-eventos/5o-congresso-internacional-de-comunicacao-midia-e-cultura-o-que-custa-o-virtual/>>. Acesso em: 30 abr.2017. O artigo está disponível em: <http://www.cisc.org.br/porta1/jdownloads/comcult/carolina_lara_kallas.pdf.>



Fonte: Facebook

Outra artista que chamou muita atenção durante a pesquisa foi a Marina Abramovic, especificamente com o trabalho: A artista está presente. A exposição pode ser considerada um autorretrato, onde além da mídia primária ser utilizada a todo instante, recorrem-se à presença arcaica do ritual, onde o corpo da artista é o espelho para o olhar do espectador, construindo assim um autorretrato que gera alteridade. Esse artigo também está no prelo, mas optamos, mais uma vez, não desenvolvê-lo aqui para não abranger ou estender o corpus proposto na tese.

Figura 54: A artista está presente. Marina Abramovic



Fonte: Ruth Fremson/The New York Times²⁷¹

Figura 55: A artista está presente - Marina Abramovic



Fonte: Marina Abramovic²⁷²

²⁷¹ Disponível em: <https://pronto2013.wordpress.com/2013/03/08/a-artista-esta-presente/>. Acesso 03.03.2017.

²⁷² Disponível em: <http://dasartes.com.br/materias/marina-abramovic/>. Acesso em: 18 mar.2017.