O lago de Narciso: a auto-objetificação na fotografia contemporânea

Paula Braga, Universidade Federal do ABC

O que vemos quando olhamos uma fotografia ? Uma marca feita pela luz refletida pelo objeto fotografado. Segundo Philippe Dubois, também olhamos para uma relação entre fotógrafo e fotografado da qual gostaríamos de participar voyeuristicamente, apaixonados e em um triângulo amoroso, como Narciso olhando para um lago cuja superfície contém ainda o fotógrafo e o objeto fotografado. Este trabalho apresenta o auto-retrato contemporâneo – a selfie – a partir do par voyeurismo-narcisismo que para Dubois sustenta o olhar em direção a uma imagem, propondo dois novos passos no ato fotográfico de si mesmo, exibicionismo e cafetinagem, característicos da formação da auto-imagem do indivíduo regido pela razão neoliberal, que é um sujeito auto-objetificante, que circula a si mesmo como produto desejável nas redes sociais.

Palavras-chave: Fotografia. Selfie. Narcisismo. Subjetividade.

*

What do we look at when we see a photograph? A mark made by the light reflected by the photographed object. According to Philippe Dubois, we also look at a relationship between photographer and photographed of which we would like to participate voyeuristically, in love and in a love triangle, as Narciso looking at a lake whose surface still contains the photographer and the photographed object. This work discusses the contemporary self-portrait - the selfie – departing from the pair voyeurism-narcissism that for Dubois sustains the gaze towards an image, proposing two new steps in the photographic act of oneself, exhibitionism and pimping, characteristic of the formation of the self-image of the individual governed by neoliberal reason, which is a self-objectifying subject, circulating itself as a desirable product in social networks.

Keywords: Photography. Selfie. Narcisism. Subjectivity.

Uma imagem produzida durante a campanha presidencial de Hillary Clinton em 2016 registrou um momento na história da fotografia. Mais do que um instantâneo da rotina da candidata, a imagem de Barbara Kinney salienta o crescente prestígio da selfie. Um grupo de dezenas de jovens dão as costas à candidata para enquadrar simultaneamente o próprio rosto e Clinton que, posicionada em um tablado mais elevado, acena para a multidão.

Fig. 1 Barbara Kinney, *Hillary Clinton selfie*, 2016

A imagem pode parecer um retrato do narcisismo contemporâneo, mas segundo a autora da imagem, a ideia de uma selfie coletiva foi da própria candidata, que teria dado a ideia para a multidão, sugerindo que todos se virassem de costas para se fotografarem com ela.

Ambas as versões do que ocorreu merecem atenção: ou temos uma massa narcísica ou uma massa cujo narcisismo é comandado por um político. Se ainda não chegamos ao ponto de virarmo-nos totalmente de costas para o mundo, no mínimo chegamos ao ponto em que o incentivo a um narcisismo lúdico é uma estratégia de campanha eleitoral na era do neoliberalismo.

O que significa a selfie no contexto da teoria da fotografia e na compreensão do sujeito contemporâneo? Podemos apenas considerá-la uma degradação digital do gênero do auto-retrato? Ou há um potencial dialético na discussão sobre a nova auto-imagem que possa elevar a selfie ao patamar de instrumento de visibilidade democrático? A proposta desse artigo é usar a teoria da fotografia de Philippe Dubois para analisar o fenômeno da selfie.

A definição de selfie que usaremos é o auto-retrato feito por tecnologia digital e colocado para circular em rede. É uma fotografia que, por definição, é vista por milhares de espectadores anônimos, que a fruem em privacidade e não em uma sala de exposições. Além disso, os espectadores da selfie têm a opção de manifestar publicamente e instantaneamente se gostam ou não do que veem, adicionando um passo novo à performatividade do ato fotográfico.

Em sua obra sobre a image-ato, Philippe Dubois trata da performatividade do ato fotográfico como uma ação que envolve o fotógrafo, o fotografado e o espectador. O que olhamos quando vemos uma fotografia? Uma marca feita pela luz que é refletida pelo fotografado, ou seja, um índice, signo que tem conexão física com o referente. De uma fotografia, argumenta Dubois a partir de Barthes, só o que pode ser dito é "isso foi", isso deixou uma pegada, uma marca de luz (BARTHES, 2015).

A partir de mitos sobre a origem da pintura, Dubois relaciona a imagem pintada também a uma marca, portanto considera-a um índice. Seguindo textos de Plínio, o autor apresenta a origem da pintura como delineamento a carvão da sombra produzida pela luz de uma fogueira. Em um dos mitos, uma moça enamorada traça na parede a sombra projetada de seu amado, que estava de partida. Em outra fábula inaugural, Giges sentado próximo a uma fogueira, viu sua própria sombra e traçou seu contorno, em um gesto autorreferencial. Na primeira fábula, a pintura nasce para retratar o amado. Na segunda, para o autorretrato (DUBOIS, 2012, p. 117-123).

Reforçando seu argumento sobre o aspecto indicial da pintura em seus primórdios mitológicos, Dubois traça o histórico da pintura feita com auxílio da câmera obscura, até a possibilidade de fixação da imagem por processos químicos, quando chega à auto-inscrição do referente, à imagem aqueiropoieta, feita sem a intervenção das mãos do artista, cuja origem mítica remonta ao véu de Verônica que fixou a marca do rosto de Cristo.

A fotografia é nessa trajetória caracterizada como "relação amorosa e desejo de conservar traços físicos de uma presença destinada a desaparecer" (DUBOIS, 2012, p.139), o que aciona na argumentação dois outros mitos: Narciso (amor e desejo) e Medusa (o desaparecimento do referente, transformado em estátua de pedra).

Como Hubert Damisch já havia assinalado, Alberti considerou como mito fundador da pintura a história de Narciso, apaixonado pela superfície da água que refletia sua imagem. Segundo Damisch, esta alteração no mito fundador é compreensível em uma sociedade em que

> todos eram facilmente convencidos de que não havia imagem no espelho, como Leonardo iria depois defender, que não estivesse totalmente determinada pelo olhar do espectador, não importando se o espectador

> estava refletido nele ou não (...) o que apenas corrobora a defesa de Lacan de que uma pintura é um instrumento pelo qual o sujeito deve se encontrar como sujeito, o que é suficiente para sugerir (e para comprovar) que o lugar que o sujeito ocupa não se reduz ao que tratados sobre a perspectiva designam como o lugar do olho ou do 'sujeito' (DAMISCH, 2010, trad. autora).

Dubois e Damisch nos conduzem a pensar no lugar do espectador como o lugar de Narciso. Olhamos uma imagem, seja pintura ou fotografia, seja um autorretrato ou não, como Narciso olha para a própria imagem, apaixonadamente.

Em Dubois, este argumento é elegantemente construído a partir de uma ideia-chave que o escritor francês acha em uma *ekphrasis* de Filóstrato (c. 170-250). Diz o filósofo da antiguidade romana ao descrever uma pintura cujo tema é o mito de Narciso: "Essa fonte pinta os traços de Narciso como a pintura pinta a fonte, o próprio Narciso e toda sua história". A partir dessa descrição, Dubois elabora consequências:

> Se a imagem observada na fonte por Narciso é seu próprio reflexo "pintado" e se o quadro, como a fonte, é também uma pintura-"reflexo", então o que reflete será sempre a imagem do espectador que a observa, que nela se observa. Sou portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho, Sou (como) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo. O que a proposta de Filóstrato nos revela finalmente é que qualquer olhar para um quadro é narcísico. (DUBOIS, 2012,p. 143)

O que vemos quando olhamos com interesse para um quadro? A princípio vemos a cena olhando de fora, voyeuristicamente. Depois, nos apaixonamos pelo reflexo naquela superfície, pelo índice, pela sombra ali marcada e adentramos o espaço ficcional da pintura ou da fotografia, ficcionalizamo-nos, deixamos de ser, renunciamos à vida, como Narciso, por desejo pela imagem. Mas finalmente para não nos perdermos totalmente num afogamento no reflexo, retornamos à posição de voyeurs, escapando do desejo incitado por aquela superfície, escapando da imagem, escapando do índice.

O narcisismo do espectador fica bastante claro com a interessante observação de Dubois de que um quadro, *tableau*, é uma *table d 'eau*, tábua de água, um lago. Porém o o voyeurismo supõe que olhamos, de fora, uma relação, como um "terceiro termo ignorado, neutro", diz Dubois. Quem são os dois protagonistas que olhamos? Como Dubois está trabalhando a partir da *ekphrasis* de uma pintura que representa o mito de Narciso, os dois protagonistas são Narciso e seu reflexo. Ora, em uma cena qualquer, quem é Narciso (o objeto) e quem é o lago (aquilo que reflete o objeto)? Ainda que não seja explicitado, podemos concluir que, em toda cena representada a partir de uma lógica do índice, portanto em toda fotografia, Narciso é o referente, e o lago é o complexo fotógrafo-câmera.

Somos portanto voyeurs da relação amorosa entre o fotografado e o fotógrafo. Somos Narcisos quando essa relação de amor nos inclui.

O que acontece quando a imagem que olho é um auto-retrato? Primeiro, como em toda relação com uma imagem, olho o auto-retrato voyeuristicamente, de fora, analisando a relação entre eu-então-fotógrafa e eu-então-fotografada: o ângulo foi bem escolhido, a pose é a melhor das várias experimentadas, os elementos ao fundo dizem algo sobre a intenção do retrato.

No segundo passo, narcísico, estabeleço uma relação amorosa com a imagem de mim mesma que já foi: "está tudo muito bem, que bela imagem, você aí na foto realmente me causa uma atração". A seguir, no esquema proposto por Dubois, eu deveria retornar à análise voyeurística, olhar a imagem ciente da sua construção e de que se trata de um instante que já passou.

Porém, na selfie, o retorno à exterioridade da imagem é adiado por um desejo de compartilhar a imagem em rede. Ao invés de me afastar da ficcionalização narcísica, progrido para uma terceira etapa, de ficcionalização exibicionista da auto-imagem. Como se aquela fotografia realmente me espelhasse, coloco-me ficcionalizada diante de milhares de olhos, dizendo "essa sou eu, usufruo enorme prazer em sê-la e quero provocar esse prazer em quem me vê." Compartilho a imagem ainda colada a ela, na ilusão narcísica de que dela sou parte (estou na relação amorosa com ela) ou todo (ela e eu somos o mesmo).

Após algum tempo, retorno à exterioridade da imagem, mas continuo a usufruir prazer em certa cafetinagem da auto-imagem, contabilizando *likes*[1]. Eu, fotógrafa-fotografada e primeira espectadora da imagem, mantenho-me fora da cena, obscena, em um voyeurismo nuançado por características da era do neo-liberalismo, medindo em números o desejo do outro pelo meu reflexo. Sou sujeito ou objeto?[2]Será que daqui a algum tempo, aplicarei a noção de índice barthesiano à selfie dizendo "isso foi", consciente do desaparecimento do referente ou poderei reviver o desaparecido com a ajuda dos olhos desejantes da rede? Um auto-retrato feito vinte anos atrás e compartilhado em rede em busca de *likes* é uma selfie? Cada vez que alguém dá um like em uma foto antiga minha, a rede me avisa e coloca-a na tela; retomo o ciclo voyeurismo-narcisismo-exibicionismo-cafetinagem. A selfie é a fotografia da era do capitalismo tardio, e o *punctum*[3] de uma selfie sempre estará nos *likes*.

---

[1] O termo cafetinagem já foi usado por Suely Rolnik na discussão da relação entre arte e mercado: "Uma espécie de cafetinagem da prática de criação, que a dissocia do substrato vital responsável por sua convocação para colocá-la predominantemente a serviço da produção de mais-valia."cf. Rolnik, S. A cafetinagem da criação. Folha de São Paulo, 02/02/2003.

[2] Se para Lacan, a pintura é o lugar onde o sujeito deve se encontrar como sujeito, a selfie, diríamos, é o lugar onde o sujeito se encontra como objeto. O Seminário XI de Lacan vem sendo usados na discussão da selfie como profícuo caminho de análise, que esperamos trilhar nos próximos passos dessa pesquisa.

[3] Para Barthes, o *punctum* em uma fotografia é "o que salta da cena, como uma seta, e bem transpassar-me [...] O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)". (BARTHES, 2015, p. 35)

Essas reflexões sobre a selfie foram incentivadas por uma palestra de Achille Mbembe disponível na rede: "Tecnologias da felicidade na era do animismo" (MBEMBE, 2016). Para o filósofo sul-africano, o capitalismo alcançou aquilo que a Europa considerava mais primitivo nos povos colonizados e escravizados, o animismo, pois o sujeito contemporâneo, formado em uma lógica que confunde desejo com consumo, quer ser um objeto animado. Ser um bom indivíduo confunde-se com ser uma boa mercadoria. Ser feliz na contemporaneidade confunde-se com ser um objeto valorizado na rede. A selfie não escapa dessa lógica que mistura o fetiche da mercadoria com desejo e definição contemporânea de felicidade. Outras promessas de felicidade, como a de riqueza para todos pela dedicação ao trabalho e acesso ao crédito financeiro, a melhoria das condições de trabalho pela tecnologia, ou a política de representatividade, ruíram. (NEGRI e HARDT, 2014; MBEMBE, 2016). Resta a lógica defendida pelo neoliberalismo de que é possível atingir a felicidade trabalhando internamente, seja com exercícios físicos, seja com meditação, auto-ajuda, e outras técnicas de aprimoramento individual, seguidas de prazerosa observação externa da reação da rede a um auto-retrato circulado como mercadoria desejável.

Não é necessário mencionar o quanto a ideia de auto-produção da felicidade prejudica qualquer projeto político que exija engajamento coletivo. Portanto não deveríamos nos surpreender com o fato de políticos apoiadores do neoliberalismo incentivarem selfies lúdicas como a que abriu esta fala. Mas se a tecnologia da produção de autorretratos e circulação fosse usada para contrariar essa lógica do fetiche pela auto-objetificação, haveria algum potencial emancipatório para selfie?

Talvez o autorretrato mais triste da história da arte possa nos guiar em busca de contraposições à auto-objetificação em busca da felicidade. Em 1970 Bas Jan Ader enviou pela rede de correios um cartão-postal exibindo a fotografia de si mesmo chorando copiosamente, e no verso, o texto "I'm too sad to tell you"[4]. Mesmo sendo um auto-retrato e mesmo tendo circulado em uma rede, certamente não chamaríamos a fotografia de Ader de selfie. O termo, um tanto adolescente em sua própria sonoridade, abarca um gênero de produção imagética comprometido com a leveza ou com o glamour. Em uma selfie, não choramos, mas nos congelamos em poses pré-definidas pela indústria cinematográfica desde os anos 1930. Lembremos que no famoso ensaio de 1936, Walter Benjamin identifica o culto à celebridade pelas fotografias de revistas como um substituto ao direito das massas em participar da distribuição do capital cinematográfico. O proletário, escreve Banjamin, tem o direito de ser representado, de ver-se, e portanto de ver sua classe, na tela de cinema. Mas a massa é excluída desse lugar de representatividade (e Benjamin estabelece uma analogia com a exclusão que o desemprego determinada, retirando o trabalhador da cena produtiva). A indústria cinematográfica cria uma ilusão de participação do público quando estabelece o culto à celebridade (podemos participar da vida amorosa do ator em

[4] A série a que esses cartões-postais pertencem inclui um filme sem som de 3 minutos no qual o artista chora e fotografias com a frase "I'm too sad to tell you" escrita próxima ao rosto.

revistas, votar em plebiscitos sobre a mais bela atriz, etc.), e assim aliena a massa do direito de autoconhecimento pela representação imagética do cinema (BENJAMIN, 2012, p.77-83).

A selfie que imita a pose da celebridade e da atriz de cinema apenas reproduz o apagamento, a morte, que Andy Warhol representou em cores atraentes. Nesse sentido, a fotografia liga-se a outro mito da antiguidade clássica acionado por Dubois, o de Medusa, que petrifica com o olhar. Como se defender do olhar petrificante da máquina fotográfica e da objetificação de si em rede? Como Perseu, apontando para Medusa o escudo espelhado, virando para a rede a câmera objetificante. Esta estratégia vem sendo usada por artistas contemporâneos para circular na rede autorretratos que, ainda que não escapem da auto-objetificação, desestabilizam os padrões hegemônicos de retrato do objeto desejável.

Em 2014 a artista argentina Amalia Ulman iniciou uma série no Instagram chamada "Excellences and Perfections"[5], na qual compartilha selfies em poses lânguidas em ambientes decorados com sofisticação material em tons pasteis. A série reproduz momentos de vida de uma jovem que faz meditação para encarar um dia difícil, fotografa-se no elevador com sacolas de compras, faz um autorretrato com óculos escuros novos, e às vezes arrisca uma pose sensual no espelho. Após angariar quase cem mil seguidores, revelou a ficção. Comentários de ódio, assim como likes, integraram a virada de espelho que a artista fez para o olhar de Medusa. Há algo na performance de Instagram de Ulman que remete às Brillo Box de Warhol: qual a diferença entre a obra de arte de Ulman e a selfie cafetinada na sociedade em rede de consumo? A conta de Instagram de Amalia Ulman continua ativa com fotografias dessa série, e ativa na contabilidade de *likes* e comentários.

No Brasil, as selfies da artista Aleta Valente empregam uma estratégia oposta à sensualidade cândida da ficção criada por Amalia Ulman. O alter-ego de Valente chama-se Ex Miss Febem e produz selfies em vizinhanças degradadas do Rio de Janeiro, não esconde o sangue menstrual manchando a roupa, lambe a própria axila cabeluda, posa com uma camiseta com propaganda de Cytotec, desafia estereótipos de gênero posando com um maiô revelador de corpo feminino e uma barba postiça. Depois de dois anos de selfies, Ex Miss Febem teve suas contas em redes sociais fechadas por violar as regras sobre a exposição do corpo.

A estratégia de Ulman e de Valente têm como precedente as fotografias de Cindy Sherman, que desde os anos 1990 construiu personagens na fronteira entre a ficção e a realidade. Sherman também migrou recentemente para o Instagram, em uma conta na qual mistura posts de sua vida real com autorretratos grotescos que imitam poses frequentes em selfies, como o enquadramento só do rosto, de baixo para cima, típico de quem segura um telefone celular ou o ombro projetado

[5] cf. https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulman-excellences-perfections acessado em 25/08/2018. A conta de Instagram da artista com posts de 2014 continua ativa.

para o primeiro plano. A artista considera seus experimentos em rede como distrações, e conta que começou a produzi-los quando estava acamada em convalescência e viu uma imagem de si mesma feita por um conhecido, que gentilmente retocou o retrato com aplicativos que corrigem rugas e olheiras antes de compartilhá-la. Desintencionalmente, a imagem resultante dos retoques é assustadoramente parecida com as selfies grotescas posteriormente criadas pela artista (RUSSETH, 2017). O interessante de se considerar a conta de Instagram de Sherman como algo mais do que uma distração da artista é que ela aciona a estratégia de exagerar no estereótipo a partir da selfie nossa de cada dia. Antes, como na série sem título de 2008, o exagero grotesco partia do modelo colhido em retratos de mulheres posando ao estilo da coluna social, com signos de riqueza nas roupas e adereços. O objetificação de si como instrumento de auto-valoração é o denominador comum entre a fotografia que divulga o paraíso do mercado de luxo reservado a muito poucos e a da selfie da mulher classe média ao volante do carro.

Pode haver algum potencial político libertário e igualitário na circulação de selfies sarcásticas como as de Sherman, escrachadas como as de Valente ou desmascaradoras da artificialidade do padrão hegemônico de perfeição, como as de Ulman? Para além da objetificação da auto-imagem, os três trabalhos explicitam certa teatralidade, um vestir-se e agir de acordo com uma variedade de normas dentro do gênero feminino, ou seja, correspondem ao que Judith Butler chama de performatividade de gênero. Nos três casos, há a mímese de uma norma original que define o gênero feminino. Ulman e Valente demonstram a ampla tessitura dessa norma e, na censura e nos comentários de ódio, exibem a recusa da rede em reconhecer o feminino como largo e diverso.

Indo um passo além, poderíamos perguntar, com Butler, se, sendo essa norma nada mais que uma ideia, haveria na performatividade do ato fotográfico da selfie um potencial de criação de outras ideias teatrais de gênero? Qual o risco de essas novas ideias virarem norma se forem materializadas por um instrumento objetificante como a selfie, fruto de um sistema que reduz a potência desejante ao consumo? Não exigirá sempre o consumo produtos perfeitos para nichos específicos (ou bolhas) de consumidores? Há algum projeto coletivo e não segregacionista que se viabilize usando a rede? Lembrando Jacques Rancière, “a inteligência coletiva produzida por um sistema de dominação nunca é mais do que a inteligência desse sistema.” (RANCIÈRE, 2014, p.122).

Acima questionamos se o auto-retrato chorando de Bas Jan Ader, circulado na rede de correios poderia ser chamado de selfie. Vejamos: a selfie não é uma auto-imagem produzida por um sujeito consciente de uma crise ou em busca de si mesmo, pois ela é o reflexo de um Narciso digital que mergulhou no lago turvo da rede cibernética e na água do capitalismo tardio. E morreu, não afogado, mas objetificado. Da arte esperamos que fique sempre na margem e que saiba resistir ao lucro fácil da cafetinagem.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. A Câmera Clara. Lisboa: Edições 70, 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: Zouk, 2012.

DAMISCH, Hubert. The inventor of Painting. Oxford Art Journal, 33.3, 2010. Disponível em https://academic.oup.com/oaj/article/33/3/301/1556201. Acessado em 01/12/2018.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 2012.

MBEMBE, Achille. Public open lecture for the students of the Division of Philosophy, Art & Critical Thought at the European Graduate School EGS, Saas-Fee/Switzerland and Valetta/Malta. March 27 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nIijTCn8Gh4. Acessado em 25/08/2018.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. Declaração: isto não é um manifesto. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RANCIÈRE, JACQUES, O ódio à democracia. São Paulo: Boitempo, 2014.

RUSSETH, Andrew. "Facetime with Cindy Sherman: The Artist on Her 'Selfie' Project for W, and What's Behind Her Celebrated Instagram", 2017. Disponível em https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie. Acessado em 31/08/2018.