

AS VICISSITUDES DAS IMAGENS NO RECONHECIMENTO DAS METAMORFOSES: TESSITURAS CRÍTICAS

*THE VICISSITUDES OF THE IMAGES IN THE RECOGNITION OF METAMORPHOSES:
CRITICAL TESSITURES*

Fernando Luís Maia da Cunha¹
Jose Alves Souza Filho²
Stephanie Caroline Ferreira de Lima³

Resumo

No presente ensaio, tecemos considerações sobre as vicissitudes que envolvem os usos das imagens na contemporaneidade e suas relações com a construção da identidade humana, compreendida como em constante metamorfose. Nosso objetivo é discutir as peculiaridades performáticas da exposição da intimidade pelas condições providas pelas tecnologias virtuais atuais. Trata-se de um empreendimento de discussão teórica com intelectuais contemporâneos dos campos de saber da Psicologia Social Crítica, Comunicação Social e Sociologia. A princípio, situamos o papel das tecnologias contemporâneas e o fenômeno atual de exposição da intimidade. Em seguida, tratamos dos efeitos performáticos na publicização da vida pelos circuitos imagéticos. Chegamos à discussão sobre os jogos de interesses envolvidos na construção de perspectivas de visibilidade e reconhecimento da identidade, privilegiando as condições para suas metamorfoses. Por fim, trouxemos discussões sobre viabilidade crítica de uso de imagem em investigações sobre identidade quando analisamos auto-retratos.

Palavras-chave: Palavras-chaves: imagem, reconhecimento, identidade, psicologia social crítica

Abstract

In the present Article, we make considerations concerning the variations that involve the uses of images in contemporaneity and their relations with a construction of human identity, as a constant metamorphosis. We aim to discuss how performative peculiarities of information exposure by conditions provided by current virtual technologies. It is an undertaking of theoretical discussion with contemporary intellectuals of the fields of knowledge of critical social psychology, social communication and sociology. At first, we place the role of contemporary technologies and the current phenomenon of intimacy exposure. We analyse the performatic effects in the publicization of life by the imagetic circuits. We discuss, further, about the interests' games involved in the construction of perspectives of visibility and recognition of identity, privileging the conditions for their metamorphoses. Finally, we bring the debate concerning the critical feasibility of the imagetic use in Identity investigations, while analyzing self-portraits.

Keywords: Keywords: image, recognition, identity, Critical Social Psychology.

¹ Mestre em Fotografia e Audiovisual pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Brasil. Professor Auxiliar da Universidade Federal do Ceará, Brasil. E-mail: fernandomaiadacunha@gmail.com.

² Mestrando em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará. Bolsista CAPES (D/S). Pesquisador do Grupo PARALAXE: Grupo Interdisciplinar de Estudos, Pesquisas e Intervenções em Psicologia Social Crítica e colaborador do grupo Psicologia, Subjetividade e Sociedade e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Psicoterapia, Fenomenologia e Sociedade, todos cadastrados no CNPQ. E-mail: josefilhoss@gmail.com.

³ Graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará. Bolsista de Iniciação Científica (CNPq). Membro do Grupo PARALAXE: Grupo Interdisciplinar de Estudos, Pesquisas e Intervenções em Psicologia Social Crítica. Email: stephaniecarolinelima@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento e as transformações das relações inter-humanas, e por consequência o próprio reconhecimento do indivíduo para consigo mesmo, estão interceptados pelos efeitos das tecnologias. A título de ilustração desses processos no apogeu da modernidade, Levy (1999) situa o papel condicionante da máquina de prensa de Gutemberg para difusão bibliográfica das ideias iluministas e a formação da opinião pública graças às interferências dos dispositivos e das tecnologias literárias que mediaram a construção de um homem moderno, crítico e pretensamente esclarecido pelos privilégios do uso da Razão. Estaria próximo do que Habermas (2015) denominou como “homem que discute por razões”, o qual participava dos debates promovido pelas mídias literárias, por conta de sua livre circulação na esfera pública. A imprensa folhetim, como condicionante para a circulação de ideias, favoreceu a também a criação de espaço público para o encontro dos indivíduos interessados em discutir suas leituras e suas experiências.

Nos dois exemplos que brevemente descrevemos, localizamos como a mídia da literatura foi importante para a construção de uma modernidade permeada por narrativas e oralidades mediadoras das relações dos sujeitos para com o mundo. Entretanto, o que pouco falamos muito nos motiva a perceber a emergência de outras tecnologias que propiciam novas condições de existência no mundo. Segundo Bruno (2013), enquanto que o homem moderno usufruiu da literatura do mundo pela circulação entre os espaços públicos e privados, o homem contemporâneo encontra-se imerso em novos circuitos de informação mediados por tecnologias narrativas virtuais. Trata-se de uma complexa rede de visibilização e de exposição da intimidade, onde os indivíduos, para além de leitores, tornam-se potenciais publicitários de seus cotidianos.

Em detrimentos da palavra escrita, as narrativas sobre a experiências humanas no mundo ganham novos contornos e efeitos pela imagem. Como constantes espectadores, a todo o momento participamos fielmente dessa rede exibicionista como protagonistas das potências narrativas que podemos performar em fotografias e vídeos publicados por dispositivos eletrônicos (computadores, *smartphones* e *tablets*, por exemplo) em plataformas de redes sociais, como Instagram e Facebook, entre outras.

Almeida e Severiano (2017) ilustram essas novas formas de sociabilidade promovidas pelas novas tecnologias virtuais pelo fenômeno contemporâneo do *selfie*. Pela captura da auto-imagem, os indivíduos buscam participar desses circuitos estéticos onde

tornam-se objeto de consumo de espectadores assíduos que cotidianamente participam dessa visibilidade. Para Almeida (2016), há uma engenharia da exibição: com a arquitetura para a melhor cena, a escolha do local adequado, a criação de uma legenda impactante para, por fim, produzir a melhor fotografia ou vídeo que possa tornar-se objeto de desejo do consumo do grande público. Trata-se do que Severiano (2001) descreve como os circuitos contemporâneos de produção das identidades narcísicas, que emblematicamente representam a sociedade de consumo, regulada pelos princípios da lógica publicitária.

As discussões de Carneiro (2016) e Carneiro & Germano (2017) evidenciam algumas peculiaridades que atravessam esse processo de produção contemporâneo. Com base nos resultados de um pesquisas realizadas a partir de narrativas sobre fotografias disponibilizadas na rede social Facebook, as autoras discutiram a relação entre as publicações de imagens que retratam cenas de felicidade, sucesso e realização, e as narrativas que descreveriam o contexto e a história da produção dessas fotografias. Evidenciou-se uma peculiaridade: publicizam-se imagens estruturadas por positividade em detrimento da abdicação dos bastidores de sua história que traz experiências minimamente tristes e trágicas. “Na sociedade colonizada pelo presente e que domina plena e crescentemente as tecnologias do olhar, a felicidade feita para o outro ver é onipresente, moldando as interações e, portanto, implicando em peculiares formas de sociabilidade e subjetividade.” (Carneiro e Germano, 2017, p. 116)

Sibilia (2008), ao tratar do contemporâneo, assinala que vivemos em uma época de constante espetacularização da vida cotidiana. A intimidade, como âmbito privilegiado da experiência psicológica propicia para a construção das individualidades, cede lugar para extimidade, enquanto movimento de exposição de si, por meio do qual se buscam, constantemente, alteridades que participem desta visibilidade. Pela circulação de imagens, de modo especial pelas plataformas de redes sociais, constroem-se novos circuitos de sociabilidade virtuais, como grupos de interação no Facebook, *blogs*, revistas eletrônicas. O indivíduo cria suas identidades a fim de participar desse circuito de exibição, onde

cada vez mais, ele é tratado como uma imagem que deve ser retocada ou redesenhada. Ou até mesmo editada, como se também neste caso se tratasse de uma peça de *software* entregue ao *bisturi clean* (e super eficaz) do *Photoshop* e outras ferramentas de edição digital de fotografias. (Sibilia, 2006, p. 113)

Essa discussão aponta para uma relação cada vez mais estreita entre os indivíduos e as redes sociais virtuais, enquanto tecnologia que promove novas condições de socialização entre os indivíduos Sibilía (2006). Assim, damos as costas para o mundo analógico, materializado nas experiências concretas, para ingressarmos no universo virtual, permeado de diversas possibilidades de construções e configurações estéticas. Essas condições de vida, produtos das tecnologias virtuais, ganham contorno nas novas identidades que também emergem. “Espetacularizar o eu consiste precisamente nisso: transformar nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos.” (Sibilía, 2012, p. 24). Ou seja, são novas configurações de identidade que ganham, pelas imagens, novos contornos narrativos pela efemeridade e pela periodicidade de sua exposição nas fotografias e vídeos publicados em redes sociais.

Em muitos casos, esse esforço por projetar o show da própria personalidade na maior quantidade de vitrines persegue uma meta que tem se tornado inquestionável, embora até pouco tempo atrás teria sido considerada um tabu de mau-gosto: a de se auto-promover conquistando um bom número de “seguidores”, visualizações, comentários, cliques no botão “curtir” e outros sinais de sucesso inspirados na lógica do espetáculo e do mercado. (Sibilía, 2015, p. 137)

Desse modo, Sibilía (2009) nos adverte que tamanha transformação não se deu de maneira ingênua. Frutos de uma cultura imersa em princípios capitalistas, especialmente pelo espírito empreendedor do neoliberalismo contemporâneo, os valores sociais e modos de vida propiciam o desenvolvimento “de habilidades de autopromoción en cada individuo y suscitar la instauración de un verdadero mercado abierto de personalidad, en el cual la imagen personal y la reputación es el principal valor de cambio.” (2009, p. 312) Vivemos no que Lima (2007) analisa ser a reconstrução de uma nova massa de indivíduos. A medida que velhas narrativas que regulavam o mundo não sustentam mais seu poder, novas formas de viver e narrar emergem para atender as exigências que o capitalismo neoliberal vem criando. Logo, as tecnologias virtuais são os instrumentais necessários para a publicização de novas identidades a serem consumidas pelo mercado.

Dentro do campo das Ciências Sociais, em especial de uma Psicologia Social Crítica, a preocupação discutidas acima fazem parte das

investigações acerca das construções das identidades, compreendidas como metamorfoses dos sujeitos, em meio às recentes transformações do capitalismo contemporâneo (Lima e Ciampa, 2012). Lima (2012) discute a importância de um olhar em paralaxe sobre os fenômenos contemporâneos, um posicionamento crítico que convida os interessados a construir diferentes perspectivas teóricas e metodológicas para alcançar as diversas faces dos prismas que um fenômeno possa apresentar. Longe de encontrar uma verdade universal, uma discussão complexa busca evidenciar os discursos explícitos e implícitos nas experiências narradas sobre a vida cotidiana. Por meio destas, os interesses que regulam os conhecimentos sobre o mundo são confrontados com a fenomenologia de suas pretensões.

Sobre a perspectiva descrita, para viabilizar novos olhares, apostamos na relevância de uma perspectiva crítica acerca desses circuitos imagéticos. Na qualidade de novos textos que tematizam as identidades contemporâneas, sua performance representativa traz consigo narrativas sobre a experiência de vida que permite constituir as identidades dos indivíduos, como momentos das metamorfoses de suas histórias de vida (Lima, 2014). Na esteira da construção de novas perspectivas, as críticas sobre a viabilidade do uso de imagem nos estudos sobre a identidade humana enquanto metamorfose abrem espaço para novos olhares, desconfiados. Cientes da emergência dessa nova via de enunciação narrativa, questionam se o recurso do uso de imagem pode contribuir para as discussões de uma Psicologia Social Crítica, as quais problematizam as formas de reconhecimento das metamorfoses de hoje (Lima, Ciampa e Almeida, 2009). No primeiro momento, tecemos considerações que visam esclarecer as vicissitudes da imagem enquanto narrativas de si, a fim de demonstrar que a expressividade do eu pela imagem produz a comunicação narrativa, é muito mais que um simples registro visual. Aprofundamos, em seguida, os interesses envolvidos na logística das perspectivas visuais e na busca pelo reconhecimento do Outro. À guisa de conclusão, discutimos narrativas explícitas e implícitas que problematizam as identidades publicizadas, a partir de algumas imagens que selecionamos.

IMAGENS E AS VICISSITUDES DAS NARRATIVAS DE SI

As imagens permeiam a humanidade. Elas são urgentes e potentes, pois imagens queimam como refletem (Didi-Huberman 2013). Ao tocarem o real, elas suscitam novas visualidades e percepções estéticas que

se modificam ao longo do processo de crescimento da consciência técnica e artística. Buscam, através de tensionamentos e problematizações, novos caminhos pautados em experimentações estéticas, teóricas e políticas, que não prescindem uma fundamentação lógica. Na maioria dos casos, pelo contrário, são frutos de uma motivação empírica inconformista. Elas buscam transformar aquilo que se tornou posto e definitivo por uma expressão visual. Pela produção de deslocamentos, os regimes visuais postos são desconstruídos e, por vezes, até aniquilados no intuito da construção de algo novo.

As imagens que inquietam o imaginário permanecem ou são revisitadas em ações cíclicas. Retornam aos seus autores à medida que os próprios experienciam sua própria noção de *eu*, porém trazem consigo as exigências de uma estética exterior as condições atuais do indivíduos. Para a humanidade que está em constante e acelerada mudança, para uma perspectiva macro, as imagens surgem como alternativas nos espaços, nas lacunas e intervalos do cotidiano, provocando o empenho de avançar cada vez mais em direção às novas vias de tornar-se visível.

Neste domínio, a imagem fotográfica afirma-se como meio privilegiado das representações contemporâneas da identidade, corpo, gênero, sexo, sexualidade, privacidade e intimidade, as quais, sendo as mais frequentes na prática do auto-retrato. (Neves, 2016, p. 16)

Com essas alternativas e tensões entre realidade/ficção, razoável/ilógico e autêntico/falso, a imagem encontra no auto-retrato de um espaço de ação e deslocamento constante das representações da identidade. A aceleração constante dos tempos modernos é, antes de tudo, uma operação temporal. De acordo com Sibilia (2008) o sujeito contemporâneo vive uma subjetividade instantânea, e por isso: “hoje em dia, tanto o cultivo da interioridade psicológica como a reconstrução do passado individual parecem perder peso na hora de definir o que cada um é.” (p. 115).

Os diferentes ritmos – culturais, individuais, orgânicos, tecnológicos – intensificam-se e atravessam o corpo das sociedades atuais, causando uma nova experiência da temporalidade. Aparentemente, o homem não domina mais seu tempo, é o tempo que o domina, por vezes o escravizando. De acordo com Aumont (1993): “A imagem reafirma nossas relações com o mundo visual, desempenhando um papel de descoberta do visível, mas o excesso de imagens nos entorpece, impedindo que prestemos atenção a elas. Não olhamos as imagens de modo global, mas por

fixações sucessivas.” (p. 59).

Nessa realidade, a efemeridade das imagens no mundo contemporâneo afeta a percepção cotidiana. O excesso de imagens provoca uma fadiga que dificulta o entendimento de sua importância, alterando o relacionamento que temos com ela. Em meio a esse acelerado circuito, os sujeitos posicionam-se no espaço e no tempo quando resgatam as memórias que estabelecem o campo das narrativas de Si, como uma busca de resistência a terceirização das memórias e das experiências entregues ao mundo virtual.

São experiências de fruição diferenciadas pelas quais operam as quebras nas exigências de narrativas. Em contrapartida, é crescente exposição da vida íntima e privada radicalmente sedenta pelo olhar do outro inserido no mundo da visibilidade. Entretanto, o ambiente digital nos traz diferentes mediações que passam pela construção de memórias autobiográficas em uma temporalidade onde se estabelece um distanciamento do mundo material e tradicional onde se constituíram antigas identidades. Dessa forma, estabelece-se um jogo de pré-suposições que por vezes não promove entendimentos entre os que publicam suas vidas e aqueles que recebem essas comunicações.

Em tempos de grandeza, espetáculos, produções de cem milhões de dólares, eu quero falar em nome das pequenas, invisíveis ações do espírito humano: tão sutis, tão pequenas, que morrem sob os holofotes. Quero celebrar as pequenas formas de cinema, as formas líricas, o poema, a aquarela, etude, desenho, cartão postal, arabesco, triolé, e pequenas canções de 8mm. Nos tempos em que todo mundo quer ter sucesso e vender, eu quero celebrar aqueles que abraçam o fracasso, social e diariamente, para buscar o invisível, o pessoal, coisas que não trazem dinheiro ou pão e não fazem história contemporânea (Jonas Mekas, 1996).

As narrativas de Jonas Mekas explicitam esses contrastes enunciativos que vivemos. São agenciamentos de afetos sobrepostos por outras memórias, outras materialidades, outras formas de documentar em instigantes metamorfoses. O resultado disto é a intenção de sensibilidade por uma imagem que não necessita de muita interpretação e que não tem compromisso com as formas de representação do real, mas que capta forças e cria tensão com as narrativas de histórias de vida clássicas. Jonas Mekas, cineasta lituano, foi um dos maiores expoentes do cinema

experimental americano, em que ele se destacava pela maneira sutil como desenvolvia seus diários narrativos filmados. Fazendo-se presente nas imagens, a forma como ele rascunhou a sua existência, abre fissuras nas formas de estar no mundo, nos modos de sentir, de ver, ouvir e falar.

Há nas imagens uma reconfiguração das visualidades e um rompimento das fronteiras entre sujeito e objeto. Esta fissura acaba por produzir outros modos de *sentir*, e por consequência, de *produzir novas narrativas de si*. “Eu sou uma imagem” (Bellour, 1997 p. 116), somos imagens. Compondo esse pensamento com Jean-Luc Godard, pensamos uma imagem que se volta para os relatos em primeira pessoa, autobiográfica, que tem na narrativa de si a característica principal da estrutura imagética que municia as histórias de vida.

A narrativa autobiográfica é potencializadora de sentidos, explícitos ou não. Constitui-se de fragmentos de uma história de vida, de relatos de acontecimentos. Então, “Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida daquele a quem pertencem?” (Benjamin, 2010, 39). O efêmero, o frágil e o sentimental nos devolvem a outra dimensão da imagem e estabelecem as narrativas que produzem a construção do imaginário no processo de reconhecimento de si. Nessa perspectiva de uma realidade frágil e sutilmente preciosa, a imagem é que constitui a potência da construção da narrativa, que se revela com muita força na imagem autobiográfica.

Os questionamentos que emergem em Benjamin sinalizam para a discussão de como as narrativas de si, enquanto produção de significados pelas práticas de construção da imagem autobiográfica e pela afirmação da identidade, são os processos de reconhecimento através das dinâmicas espaço-temporais da memória, contidas nesta relação do sujeito e da imagem como espelho de si. Como afirma Sibilia, “a principal obra que estes autores-narradores produzem é um personagem chamado EU e a própria personalidade” (2008, p. 233).

PERSPECTIVAS DE IMAGENS E FORMAS DE RECONHECIMENTO

Os efeitos performáticos das imagens, descritos nas discussões acima, por outro lado, levam-nos a contextualizar os jogos de interesses nas perspectivas construídas a partir das relações de jogos de visibilidade entre atores e espectadores envolvidos. Segundo Baxandall (1991), que analisa obras de arte, pela perspectiva de imagens, podemos também reconhecer

o contexto sócio-histórico em que estão inseridas. Trata-se, por um lado, de atender o interesse de um público habituado a observar determinado objeto, a partir de um ponto de vista específico, e por outro lado, de admitir que existe a inventividade dos que criam a imagem, por exemplo, os pintores que procuravam criar efeitos singulares para suas obras.

Para Silva Júnior (1991), *perspectiva* significa a localização que um ponto de vista a ser observado, pelo quanto temos de aproximação com o que consideramos como realidade. Entretanto, como esse posicionamento é mutável, o observado usufrui de qualidades paradoxais como único e múltiplo: singular, enquanto ponto de visão genérico de um observador, e diverso, pela possibilidade de diferentes sujeitos circularem por essa posição. Ou seja, a localização legítima as referências de observação. Fortalece-se o sujeito enquanto intérprete e espectador do mundo e conjuntamente garante ao criador o compartilhamento de imagens e suas narrativas.

De acordo com Chauí (1988), essa relação visionária do observador para com o entorno promove, a princípio, um panorama frontal de contemplação fenomênica do mundo pela ótica de suas formas. Entretanto, com um maior aprofundamento permitido por um olhar crítico, tornamo-nos capazes de superar a análise superficial do visível, e os conhecimentos das intuições ampliam essa experiência para com o mundo. Esse deslocamento advém de quanto esclarecimento esse ponto fixo é capaz de promover ao espectador. Segundo Gombrich (1993), o observador procura alcançar o quanto a imagem quer comunicar. Seu olhar busca, na mudança dos pontos de vista, acessar a melhor visão, conjuntamente, o melhor entendimento sobre a narrativa enunciada. Quando encontrada a posição privilegiada, a visão proporcional amplia os elementos antes despercebidos ou camuflados. Logo, a própria imagem também cria suas artimanhas para que, na clareza do observador, tenha-o como seu permanente público.

Nos jogos de visibilidade entre os sujeitos, descritos pelas imagens expostas e sua plateia, a relação com outro se faz presente. Ter o outro como observado não se refere exclusivamente a ser um espectador de nossas performances. As intenções de nossas representações alcançam o público quando nossas pretensões comungam com os anseios do Outro. Assim como o observador tem seu ponto privilegiado de observação, as imagens também são posicionadas, seja por localização espacial ou modulação corporal, pelos desejos do próprio espectador (Bruno, 2013; Almeida, 2005).

Segundo Almeida, a imagem da “[...] nova

identidade só se realiza no duplo movimento de reconhecimento dos outros e de alteração nos modos de relacionamento entre as pessoas.” (Almeida, 2005, p.119) Para alcançar imagens com melhores efeitos, os sujeitos são atravessados por um processo de deformação de seus modos de viver. Para o autor, as identidades contemporâneas são reconhecidas pelos direitos e pelas políticas de visibilidade legitimadas pelas formas privilegiadas de reconhecimento social. Os processos de deformação localizam as identidades, “em seus ‘devidos lugares’ sociais, (con)formar identidades, presentificar subordinadas (e, por oposição, identidades superiores), as quais devem ser assumidas em nome da reprodução de sistema social estabelecido.” (Almeida, 2005, p. 132)

Almeida (2005) discute, principalmente, a política implícita nos jogos imagéticos nos quais as identidades contemporâneas estão inseridas. A arquitetura das perspectivas viabiliza a atualização lógica de controle da vida. Quando melhor posicionados, os indivíduos sujeitam-se às regulações sociais, especialmente pelos mecanismos normatizadores da sociedade de consumo hedonista em que vivemos. Para além de uma topografia espacial, esses posicionamentos penetram na intimidade de nosso cotidiano por discursos, especialmente envolvidos de interesses morais ou financeiros, quando afirmam “uma auto-imagem positiva do indivíduo (eu) ou dos membros de um determinado grupo (nós) em contraste com a atribuição de uma imagem negativa de outros indivíduos ou dos membros de outros grupos (eles).” (Almeida, 2005, p. 132).

Desse modo, voltarmos-nos para os conhecimentos enunciados nas narrativas contemporâneas requer desmascarar os interesses envolvidos. Como Habermas (2014; 2015) discute, os agenciamentos de uma publicidade nas comunicações na esfera pública trazem consigo os próprios interesses privados – individuais ou de grupos sócio-econômicos –, quando criam perspectivas de viver segundo as próprias necessidades do sistema capitalista neoliberal. Os indivíduos, inseridos nesses circuitos de socialização, têm desafios de construir suas identidades para além dos processos de individualização, quando se diferenciam dos outros homens. Sobretudo, buscam reconhecimento enquanto membros da sociedade providos de vida e dotados de autonomia para construção de seus projetos de vida, nas metamorfoses de sua história de vida. Segundo Gonçalves Neto e Lima (2010), as narrativas da visibilidade imagética e as formas de reconhecimentos das identidades suscitam questões diversas quanto as novas configurações de socialização dos indivíduos.

Dito de outra forma, ao entendermos que a

infra estrutura linguística da sociedade é responsável pela formação identitária, e que esta utiliza-se de coações, seja coação da natureza externa, que penetra nos procedimentos com que nos submetemos ao controle, seja pela coação da natureza interna, que se espelha nas representações que exercem as relações de poder, é necessário que nos atentemos para as condições em que as identidades estão se desenvolvendo e, principalmente, as condições de reconhecimento presentes na sociedade. (Gonçalves Neto e Lima, 2010, p. 94-95).

Sobre as condições onde a vida humana está se desenvolvendo, os circuitos de visibilidade e exposição da intimidade trazem consigo duas faces que deve ser discutidas: por um lado, temos a positividade sobre a publicização de imagem onde os sujeitos se reconhecem e conhecem novas formas de viver no mundo pela potente circulação de informações, mas, por outro lado, temos sua negatividade, onde a circulação dessas imagens controla e seleciona os conteúdos dessa visibilidade, quando é legitimado e fortalecido o que é de seu interesse, bem como negado ou reprimido o que contraria seu projeto. São as sutis formas de reconhecimento perverso (Lima, 2010) que atualizam as sofisticada penetração do controle técnico-instrumental dentro das vidas humanas. Por isso, a crítica sobre as formas de reconhecimento no circuito imagético contemporâneo “tem importante implicação política, porque a depender de como eles se reconhecem/são reconhecidos determinadas práticas em relação a eles, ou para eles, ou mesmo contra eles, são levadas a cabo. (Gonçalves Neto e Lima, 2010, p. 95)

METAMORFOSES DAS IMAGENS E RECONHECIMENTO DAS HISTÓRIAS DE VIDA

De acordo com Jacques Rancière, a política das imagens também se delinea pelo modo como os fruidores se relacionam com essas fotografias. Ao mesmo tempo em que devemos pensar como fotógrafos que trabalham as histórias de vida através da imagem autobiográfica, ao nosso ver, o lugar da política na arte certamente não é o de usar a representação para corrigir os costumes e pensamentos, mas sim o que salienta a singularidade das operações artísticas por meio das quais a política cria um cenário de subjetivação própria. Rancière diz que “[...] há uma política da estética no sentido de que as formas novas

de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas.” (2010, p. 65). Ou seja, a imagem autobiográfica tenta fazer com que o sujeito se desloque de limitações impostas pelo papel que exerce na sociedade, por meio da alteridade de processos que são capazes de produzir outras formas de reconhecimento e novas metamorfoses.

Na contemporaneidade, a imagem encontra na Internet espaços múltiplos de representatividade, principalmente nas redes sociais, as quais são o palco da superexposição como tentativa de criar uma referência identitária. Não obstante, sua quase totalidade se perde na imensidão de uma grande teia quando a potência de propagação dessa imagem que se dilui na subjetividade. Como diz Sibilia: “[...] abrem-se novas portas para uma libertação inédita das subjetividades. No entanto, o desafio pode ser grande demais, e é preciso estar à altura para poder enfrentá-lo – algo que, infelizmente, nem sempre acontece. Há um risco considerável de que, uma vez emancipadas de todas essas velhas amarras, proliferem subjetividades extremamente vulneráveis. (Sibilia, 2008, p. 274).

Mas será que esses espaços múltiplos da internet são realmente potencializadores desses processos de reconhecimento das identidades? Seria um possível espaço de reflexão sobre a alteridade? A imagem autobiográfica consegue estabelecer seu papel político neste meio plural e efêmero? Enquanto formas de pensamento, de olhar e de observação, as pretensões das imagens estabelecem as contingências que abalam a identidade e a subjetividade particulares quando obrigam-nas a participarem desse circuito de desejo. Sibilia endossa esses questionamentos ao falar sobre o distanciamento entre as vivências e as experiências. “Toda essa agitação teria gerado uma perda das possibilidades de refletir sobre o mundo, bem como um inevitável distanciamento com relação às próprias vivências e uma impossibilidade de transformá-las em experiência” (Sibilia, 2008, p. 39).

Discutimos esses questionamentos com fotógrafos que pensam um lugar para a imagem autobiográfica com a intenção de provocar reflexões acerca da produção e significação de narrativas de si, através de práticas de construção da imagem autobiográfica e da afirmação da identidade com um importante papel político. Este jogo de olhar-para-si e ser-olhado é próprio da sociedade contemporânea, que invoca a necessidade de pensar a identidade enquanto a construção de um personagem que pode vir a ocupar um determinado lugar em uma multiplicidade de contextos de sociabilidade e referência alcançando uma variedade de papéis sociais possíveis (Ciampa, 2002).

O auto-retrato promove um mergulho nestes modelos identitários possibilitando o indivíduo deslocar-se. Quando exterioriza sua individualidade, cria múltiplas personas. Assim, através da imagem, o indivíduo personifica alguns traços de sua identidade, oculta outros e principalmente experiencia novos. Neste sentido, desvencilhando-nos do conceito da imagem de *Self* atual, utilizada pelo mundo digital, vamos pensar como estas imagens autobiográficas fazem pensar além, através de alguns artistas/fotógrafos e assim possuem um papel político fundamental (Neves, 2016).

Andy Warhol, em seu projeto realizado em 1980 até 1982, chamado *Self Portraits In Drag [Six Works]* (Figura 1) reflete as questões da multiplicidade de personagens que podem ser desenvolvidas ao assumir uma *mise-en-scène* perante a câmera, que ao ser manipulada pelo próprio artista, quebra as correntes que envolvem a relação do fotografado com o fotógrafo, que costuma ser detentor do ato de poder. Andy Warhol se fotografa em polaroides em várias posições e estilos exibindo uma multiplicidade de personalidades, como um ator ele desperta ao fruidor uma suposta impressão de si. Subjetivamente de forma calculada pensa a encenação em frente a câmera fazer-nos refletir sobre as questões de identidade de gênero e a exposição da imagem em suas relações com a espetacularização. Aumont reflete que “A encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela” (Aumont, 2006, p. 10). A encenação é evidente, a auto representação e essência performática se imbricam simbólica e ritualisticamente para se desprender do dispositivo fotográfico e seus aprisionamentos, utilizando como caixa cênica que revela mais que o indivíduo a sua alma como pensa Benjamin,

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra [...]. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico. [...] Características estruturais, tecidos celulares [...] tudo isso tem mais afinidades originais com a câmera, que a paisagem impregnada de estados afetivos ou o retrato que exprime a alma. (Benjamin, 1987, p. 94).

Com um jogo cênico, Andy enuncia a multiplicidade de personalidades e expande as fronteiras do auto retrato através da manipulação e encenação. Ao pensar o auto-retrato como manipulação e encenação, podemos trazer o conceito de auto representação de Habermas: “[...] o conceito de auto representação significa, portanto, não um comportamento expressivo espontâneo, mas a estilização da expressão das próprias vivências, realizada com vistas à imagem de si que alguém quer

dar a um espectador.” (Habermas, 2001, p. 487). O auto-retrato integra um discurso artístico, um mergulho na subjetividade, o qual estabelece uma comunicabilidade para metamorfoses e construções identitárias permeadas de sentido emancipatório. Esse caráter libera possibilidades narrativas que estabelecem um espaço de reconstrução, de estímulo, de percepções, de sensibilização e de resistência.

Em "*Nan One Month After Being Battered*" de 1984 (figura 2), a fotógrafa Nan Goldin se notabilizou pelo seu trabalho de resistência, no qual questiona como a sociedade descarta e isola todos aqueles que pensavam um estilo diferente de vida na década de 80. Em seu auto-retrato, um mês após ter sofrido uma agressão, enuncia um papel de resistência. Busca denunciar por meio de um sutil jogo de cena que aparentemente não é encenado. É uma mulher que instala uma paixão pela revelação. O rosto exposto é marcado por perturbações e segredos de violências, ou seja, um simulacro que luta pela verdade.

Nan Goldin encarna um rosto bruto, com marcas e hematomas que são reconfigurados pela exploração performática de Si e exploram um universo simbólico, quase teatral que estabelece um vínculo direto com o fruidor. Este ato de coragem visa o questionamento e crítica, mas alcança evidentemente a sensibilização, através da aparente objetividade da imagem com relação à realidade simbólica. De acordo com Flusser: “[...] a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens [...]. (Flusser, 2011, p. 31).

O Retrato de Dorian Gray, romance filosófico do escritor e dramaturgo Oscar Wilde, traz a reflexão sobre o encantamento com a visão de mundo hedonista do aristocrata, que tem a beleza e a satisfação sensual como as únicas coisas que valem a pena perseguir na vida. Nesta perspectiva, em seu auto-retrato *Woman in Sun Dress* de 2003 (Figura 3), Cindy Sherman coloca-se em um estado de máscara que a transforma para entrar no terreno fictício de sua auto-representação. Ela não é ninguém, mas também é qualquer uma. Assume várias personagens ao longo de seu longo investimento do pensamento através de seus projetos sobre o corpo da mulher. Ela pensa na provocação de Oscar Wilde, na visão de mundo hedonista que tem a beleza e a satisfação sensual como fundamentos e coloca os processos de representação em uma esfera de questionamento do fruidor, em seu auto-retrato: o exagero das cores e da maquiagem nos afronta, nos incomoda, mas nos aproxima da questão fundamental do jogo entre o que vemos e do que nos olha.

Espelho da subjetividade, o rosto seria, capaz de revelar o caráter interno humano, problematizando as possibilidades de um olhar que reconhece uma condição performativa que vai além do visível, na qual se atravessa todas as possibilidades e se abre ao jogo da reflexão filosófica. Através do ato performático, Catrine Val, em seu trabalho *Feminist*, com a foto *Grace* (Figura 4), solidifica seu trabalho que questiona o papel da mulher e a importância de pensar profundamente sobre as questões do corpo e do seu papel na sociedade atual.

Catrine Val não se limita ao performático, mergulha no processo meticuloso de transformação. Além disso, a construção da *mise-en-scène* é artificial e planejada para se abrir à construção simbólica, referendando um espaço aberto à reflexão e ao pensamento através da encenação. A figura que vemos nesses autorretratos é impossível, não é em nenhum momento baseada no real, como percebemos pela sua construção. Catrine Val, em *Grace*, aborda a pressão que as mulheres passam para se adequar aos estereótipos sexuais, sociais e culturais, combinados com o fetichismo das mercadorias e o excesso de consumo, na imagem autobiográfica a mulher é retratada como mercadoria, objetificada.

A partir da reflexão realizada, refletindo ao longo do artigo, consideramos que as imagens autobiográficas estabelecem sim, um lugar de vivências e de possibilidades de transformá-las em experiências, com um leque abrangente que vai além da espetacularização do Eu. Passam pela afirmação egocêntrica e chegam ao questionamento de como as metamorfoses das imagens estabelecem um espaço fluido e propício para explorar identidades que constroem o reconhecimento, as narrativas de si. São possíveis histórias de vida em um tempo onde o sujeito contemporâneo se vê privado de sua experiência, de sua biografia e alienado da faculdade de trocar experiências. “Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências, talvez, seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo” (Agamben, 2008 p. 21).

Ao olhar-se no espelho e investigar-se, reconhecer-se, compreender-se, auto-representar-se, considerar-se, multiplicar-se, pensar o auto-retrato como meio privilegiado das representações contemporâneas da identidade – corpo, gênero, sexo, sexualidade, privacidade e intimidade –, assim, o sujeito desenvolve a capacidade de deslocar-se de limitações impostas pelo papel que recebeu na sociedade, por meio da alteridade e dos processos que produzem outros reconhecimentos e novas metamorfoses, cumprindo um papel estético e político essencial.

Obviamente, este artigo não pretende fechar nem abranger a totalidade da questão, pois muitos são os temas que podem ser aprofundados como objetos de outras pesquisas, acerca do que discutimos. Sabemos que existem outros fatores a serem analisados, há fronteiras novas a serem desbravadas e que englobam o objeto deste estudo, e que também merecem ser observadas. Assim, parece-nos mais que justo deixar as últimas palavras de um artigo escrito por Flusser, de modo a deixar abertas outras possibilidades.

Antes de tirarmos o espelho da parede para virá-lo, lancemos um último olhar furtivo. Para ver quem é que vai virar o espelho. Não é esta função do espelho? Mostrar quem sou, aqui, agora? Permitir que ajuste a máscara mais perfeitamente? Ou, em ocasiões mais raras e extremas, permitir que tire a máscara e contemple o que está por detrás dela? Pois o nosso olhar furtivo no espelho mostra a seguinte imagem: a máscara sorridente de quem sabe virar espelhos. (Flusser, 1998, p 67).

Referências:

- Agamben, G. (2008). *Infância e História - Destruição da Experiência da História* - Col. Humanitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Almeida, J. A. M. (2005). *Sobre Anamorfose: identidade e emancipação na velhice*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Almeida, F. (2016). *Autoexposição e imagens: uma análise do fenômeno selfie na sociedade de consumo*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, Ceará.
- Almeida, F., Severiano, M. F. V. (2017). Selfie e teoria crítica: considerações acerca do trabalho com imagens em psicologia. *Revista de Psicologia*. Fortaleza, 8 (1).
- Aumont, J. (1993). *A Imagem*. Campinas: Papirus.
- Aumont, J. (2006). *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda.
- Baxandall, M. (1991). *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bellour, R. (1997). *Entre-imagens*. Campinas: Papirus.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2012). *A imagem de Proust*. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas I: Magia e técnica – Arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Bruno, F. (2013). *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Carneiro, J. S. (2016). *Fotografia e memória autobiográfica no facebook: narrativas de si mediadas pela imagem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil.
- Carneiro, J. S.; Germano, I. M. P. (2017). Memória e sites de redes sociais: Midiatização da imagem em recordações E narrativas autobiográficas. *Revista de Psicologia*, Fortaleza, 8 (1).
- Ciampa, A. C. (2002). *Políticas de Identidade e Identidades Políticas*. In, Dunker, C. I. L.; Passos, M. C. (orgs). *Uma Psicologia que se interroga: ensaios*. São Paulo: Edicon.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Chauí, M. (1980). *Cultura e democracia*. São Paulo: Moderna.
- Flusser, V. (1998). *Do Espelho*. In: *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Disponível em: . Acesso em: 10 jul. 2017, pp. 67-71.
- FLUSSER, V. (2011). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- Gombrich, E. H. (1993) *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial. Gonçalves Neto, J. U. ; Lima, A. F. (2010). Reconhecimento social, identidade e linguagem: primeiros fragmentos de uma pesquisa

- sobre perspectivas teóricas atuais no contexto da Psicologia Social. *Revista Psicologia e Saúde*, 2 (1).
- Habermas, J. (2001). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid, Catedra.
- Habermas, J. (2014). *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Editora Unesp.
- Habermas, J. (2015). *A nova obscuridade*. São Paulo: Editora Unesp.
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- Lima, A. F. (2010). *Metamorfose, Anamorfose e Reconhecimento Perverso: a identidade na perspectiva da Psicologia Social Crítica*. São Paulo: FAPESP, EDUC.
- Lima, A. F. (2012). *Psicologia Social Crítica: Paradoxos do Contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina.
- Lima, A. F. (2014). *História oral e narrativas de história de vida: a vida dos outros como material de pesquisa*. In: Lima, A. F. ; Lara Junior, N. (orgs.). *Metodologias de Pesquisa em Psicologia Social Crítica*. Porto Alegre: Sulina.
- Lima, A. F. ; Ciampa, A. C. ; Almeida, J. A. M. (2009). *Psicologia Social como Psicologia Política? Uma discussão acerca da relação entre teoria, prática e práxis*. *Revista Psicologia Política* (Impresso), 9(18).
- Mekas, J. (1972). *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. New York: Collier Books.
- Neves, E. (2016). *O Auto-Retrato: Fotografia e subjectivação*. Lisboa: Palimpsesto, Editora.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Severiano, M. F. V. (2001). *Narcisismo e Publicidade: uma análise psicossocial dos ideais do consumo na contemporaneidade*. São Paulo: Annablume.
- Sibilia, P. (2006). A desmaterialização do corpo: da alma (analógica) à informação (digital). *Comunicação, Mídia e Consumo*, 3(6).
- Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sibilia, P. (2009). En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidad para ser alguien. *Psicoperspectivas: Individuo y Sociedad*, 8(2).
- Sibilia, P. (2012). A construção de si como um personagem real: autenticidade intimista e declínio da ficção na cultura contemporânea. *Eco (UFRJ)*, 15(3).
- Sibilia, P. (2015). O universo doméstico na era da extimidade: Nas artes, nas mídias e na internet. *Revista Eco-Pós (Online)*, 18(1).
- Silva Junior, N. (1999). O abismo da fonte do olhar. *Percurso*, 7 (23).

Lista de Anexos

Figura 1 - Andy Warhol - Andy Warhol Self Portraits In Drag [Six Works] Executed in 1980-1982

<https://www.guggenheim.org/artwork/15490>

Figura 2 - NAN GOLDIN - Nan One Month After Being Battered 1984 - http://press.moma.org/wp-content/files_mf/nangoldinpresschecklist_updated7_11.pdf

Figura 3 - Cindy Sherman, Woman in Sun Dress, 2003 - <http://www.josephklevenerfineartltd.com/artists/cindy-sherman/cindy-sherman-photographs.html>

Figura 4 - Catrine Val, Feminist, Grace - http://www.catrineval.de/eng/index_FEM!NIST_eng.htm

Figura 1 - Andy Warhol - Andy Warhol Self Portraits In Drag [Six Works] Executed in 1980-1982 <https://www.guggenheim.org/artwork/15490>



Figura 2 - NAN GOLDIN - Nan One Month After Being Battered - 1984 - http://press.moma.org/wp-content/files_mf/nangoldinpresschecklist_updated7_11.pdf



Figura 3 - Cindy Sherman, Woman in Sun Dress, 2003 - <http://www.josephklevenefineartltd.com/artists/cindy-sherman/cindy-sherman-photographs.html>



Figura 4 - Catrine Val, Feminist, Grace - http://www.catrineval.de/eng/index_FEM!NIST_eng.htm

