

## **Autorretratos e *Selfies*: Historicidades Fotográficas como Modernidades em Crises<sup>1</sup>**

Ravena Sena MAIA<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

### **RESUMO**

O artigo debate as temporalidades da fotografia, pensando quais diferenças possíveis o fenômeno das *selfies* impõe para a “magia da fotografia”, entendendo-a enquanto um dispositivo cuja historicidade envolve tecnicidade que, longe de ser uma linha evolutiva, opera disputas, visualidades e põe em articulação os projetos da modernidade. Através da paisagem afetiva de Lawrence Grossberg, propomos pontos de articulação para construir uma conjuntura que instabilizam a modernidade fotográfica: a (re)invenção do indivíduo como imagem (crise do corpo), modernização e universalização numa conquista de tornar tudo imagem (crise do espaço), a corrida temporal na instantaneidade da experiência fotográfica (crise do tempo). Com base nesta tríplice articulação, investiga-se as disputas existentes entre as possibilidades modernas da fotografia e seus usos atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia; *selfie*; autorretrato; modernidade; historicidade.

### **INTRODUÇÃO**

Ao ensaiar uma pequena história da fotografia, Walter Benjamin nos convoca a pensar que “a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (1994, p. 95). Convoca-nos a pensar também uma historicidade que atribui, para cada passo fotográfico, um equivalente técnico. Evidente que, para Benjamin, escolhas técnicas reformulam politicamente um campo do visível e do invisível, assim, é neste constructo de técnica, política e magia que Benjamin mirou a fotografia. Contar a história da fotografia pela linha evolutiva da técnica é o caminho comum e, ao seguir nesta trilha, podemos ser levados a concluir de imediato que, atualmente neste campo das *selfies* e imagens digitais, a fotografia passa a operar em um novo momento, um pós-fotográfico,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom - UFBA, e-mail: [ravenasena@gmail.com](mailto:ravenasena@gmail.com)

---

motivado pelas tecnologias da informação e da imagem, ou mesmo profetizar um suposto “fim da fotografia”<sup>3</sup>.

A fotografia inicia sua historicidade na própria modernidade e, para autores como André Rouillé (2009), ela é a imagem que expressa de forma mais apropriada os valores, visualidades e regimes discursivos desta época. Tais valores são apoiados em alguns fenômenos característicos da modernidade, como a industrialização, o crescimento das metrópoles, revolução no transporte e nas comunicações gerando uma mudança nos conceitos de espaço e tempo, em sintonia com uma imagem capaz de ser automática, reproduzível e mecânica (ROUILLÉ, 2009). A modernidade da fotografia, de acordo com Rouillé (2009), deve-se ao lugar que a tecnologia ocupa, crucial para estabelecer uma ruptura com as imagens anteriores, seu caráter de “imagem-máquina” e conclui:

Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver (ROUILLÉ, 2009, p. 39)

Atualmente, as interações em rede vêm constituindo paradigmas para o campo do fotográfico e propondo novas práticas e formas de lidar com as imagens. Autores como Fontcuberta (2016) afirmam que estas são as prerrogativas de uma nova condição, a pós-fotografia, e destaca como características principais uma prevalência da circulação sobre o conteúdo da imagem, uma experiência da imagem onde é preferível compartilhá-las a possuí-las, uma superação social das tensões entre o público e privado, e apropriações como práticas legítimas (FONTCUBERTA, 2016, p. 38).

Evidente que esta definição está atrelada ao conjunto de mudanças tecnológicas que o ambiente digital da internet proporcionou para a comunicação e, conseqüentemente, para a fotografia. No entanto, ao considerar estas temporalidades distintas da imagem fotográfica, questionamos se de fato as diferenças que este momento das *selfies* impõe para a “magia da fotografia” são significativas para superá-la. A alternativa neste estudo é assumir a fotografia enquanto um dispositivo cuja historicidade envolve uma *tecnicidade*<sup>4</sup> onde opera disputas, visualidades e põe em articulação os projetos da modernidade que a constitui. Buscarei, portanto, tensionar as distintas temporalidades

---

<sup>3</sup> “Sebastião Salgado prevê fim da fotografia 'em 20 ou 30 anos'”, disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/10/sebastiao-salgado-preve-fim-da-fotografia-em-20-ou-30-anos.html>>, acesso em 08/10/2020.

<sup>4</sup> *Tecnicidade* será um conceito atribuído à Jesús Martin-Barbero que considera técnica enquanto articulação de saberes, modos de discursos, sentidos e percepções específicas.

desta imagem para entender experiências que fazem questionar o que há de contemporâneo e novo nos autorretratos e *selfies*. Estamos a tratar de um tempo pós, ou articulando e disputando questões que ainda operam discursos hegemônicos de modernidades múltiplas?

Para a análise em questão, será necessário estabelecer uma conjuntura que tem por objetivo trazer as crises e contradições que cercam as definições e práticas de *selfies* e autorretratos na contemporaneidade. Um caminho possível é vislumbrar a noção de afeto que Lawrence Grossberg descreve como organizações de sentimentos e intensidades que dão senso de realidade vivida, um plano estruturado de engajamento que é a própria possibilidade de agência (de agir voluntariamente) (1997, p. 13). O afeto envolve além de emoções, escolhas, experiências e comportamentos, os “mapas de importância” que diferenciam quais práticas são aceitas, importam e quais não são para um determinado grupo (GROSSBERG, 2018, p. 91). Portanto, compreender os afetos que circunda a experiência fotográfica dos autorretratos e *selfies* significa entender quais são seus componentes e expressões, os pontos de articulações “entre o que já é conhecido e experimentado, e o surgimento de novas experiências que ainda não podem ser expressas e, portanto, permanecem desconhecidas” (GROSSBERG, 2018, p. 91).

Proporemos como metodologia de investigação três pontos de articulação dos engajamentos afetivos como pequenas crises que a fotografia contemporânea se encontra, entendendo os resíduos, predominâncias e emergências das marcas temporais que instabilizam a modernidade fotográfica: (re)invenção do indivíduo como imagem (crise do corpo), modernização e universalização numa conquista de tornar tudo imagem (crise do espaço), a corrida temporal na instantaneidade da experiência fotográfica (crise do tempo). Com base nesta tríplice articulação o que se propõe é investigar as disputas existentes entre as possibilidades modernas da fotografia e seus usos atuais.

### **Invenções do indivíduo como fotografia**

A popularização do ato de ver-se numa imagem fotográfica representou uma grande revolução desde seu invento. Em suas reflexões diárias na “A Câmara Clara”, Barthes afirma que o fundamento da fotografia é a própria pose (BARTHES, 1984, p. 117). O gênero retrato representou quase 90% das produções fotográficas do século XIX e construiu “uma espécie de comunidade ‘democrática’ do visível”, colocando a todo indivíduo uma dupla tensão entre ser notável e ser comum (LISSOVSKY, 2005). Embora

essas práticas estivessem presentes desde o invento da fotografia, é inegável que as práticas contemporâneas com as imagens, principalmente com as *selfies*, venha demonstrando outras singularidades nesta pose. O que representariam as práticas cotidianas com as imagens que alastram as redes sociais ou os aplicativos de mensagens? Somente uma “febre narcisística”, como muitos proclamaram?

Em ressonância aos grandes princípios modernos, os retratos revelam um processo de individuação, uma forte vertente do projeto de modernidade cuja fotografia eficientemente responde à essa demanda. De acordo com Grossberg, a modernidade implicaria, portanto, numa:

[...] (re)invenção do indivíduo e da relação do indivíduo como agente das forças que produzem a realidade [...], envolve novas tecnologias para o controle da conduta de indivíduos e populações por meio da governamentalidade. (GROSSBERG, 2010, p. 78).

Em meio ao século XIX, o ambiente urbano da modernidade havia ocultado os códigos sociais de outrora que identificavam classes e ocupação, dando lugar a um sujeito visivelmente padronizado e, portanto, indefinido pela multidão urbana, na qual poderia passar-se despercebido, disfarçar-se, ser irreconhecível (GUNNING, 2001). Ao destituir estes sinais visuais cria-se, por um lado, uma massa amórfica de sujeitos, a multidão, e que, contraditoriamente, necessita de uma forma de identificação e controle social que se baseia na individualidade do corpo, na fixação (e arquivamento) de uma fisionomia única, sempre reconhecível e autêntica. Em meio à dialética da multidão indefinida e do sujeito individualizado, a fotografia se torna a imagem legítima e eficiente para registrar as faces destes sujeitos.

As práticas dos retratos dos *carte de visite*<sup>5</sup>, dão a ver os “afetos” que envolvem o cotidiano moderno, cuja intenção do processo fotográfico era fazer sobressair o notável de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, que o permaneça enquanto um sujeito ordinário da sociedade, operação que Lissovsky denomina como *distinção*:

Por um lado, a *distinção* que assinala o caráter elegante, discreto e honrado de cada um dos membros da comunidade de fotografáveis; e, por outro, a *distinção* que dá a ver, em cada um, seu traço característico, sua peculiaridade, sua personalidade. O retrato fotográfico do século

---

<sup>5</sup> “*Carte de visite*: [...] nada mais era que uma fotografia copiada em papel (em geral albuminado) e colada sobre um cartão-suporte, no formato de um cartão de visitas [...] foi basicamente utilizada para o retrato, e ganhou enorme difusão em todo mundo. Seu baixo custo de produção popularizou o retrato fotográfico, tornando-o acessível a uma ampla clientela. Por outro lado, a ideia de oferecer o retrato com dedicatória contribuiu ainda mais para o consumo generalizado, tornando a *carte de visite* o modismo maior que a fotografia conheceu durante o século XIX.” Cf. Boris Kossov, *Fotografia & história* (São Paulo: Ática, 1989), p.104.

---

XIX (não devemos nos deixar enganar por sua aparente homogeneidade) resulta de um delicadíssimo processo de *individualização por distinção*, que deve, por um lado, *dignificar sem sobressair*; e, por outro, *distinguir sem disparatar*. (LISSOVSKY, 2005, p. 203)

A mesma distinção descrita nas práticas dos *carte-de-visite* também podia ser encontrada nas produções dos autorretratos, visto que eram produzidos pelos próprios fotógrafos profissionais que tinham acesso e domínio do aparato fotográfico no século XIX. As semelhanças estéticas indicam que os autorretratos possivelmente eram utilizados como um lugar de testes, estudos ou experimentações de poses para os retratos. Como por exemplo, o autorretrato do famoso retratista Félix Nadar onde a expressão do olhar, a iluminação e a gestualidade das mãos projetam uma imagem de si ao mesmo tempo que os trajes, o rosto sério e o enquadramento indicam uma distinção que o coloca junto à comunidade da elite social de sua época.



Figura 1: Nadar – Autorretrato (1856-58)

Os retratos no século XIX constituíam-se, portanto, como dispositivo<sup>6</sup> complexo, uma tecnologia que opera modos de ver e agenciamentos. Assim, é possível afirmar que a fotografia, enquanto dispositivo, serve a este “sistema de identidades e diferenças (negações)” que Grossberg afirma ser o “meio pelo qual a agência é constituída na história” (2010, p. 78). Ao estabelecer as conexões entre as temporalidades, o que emerge deste sistema moderno de identidades na atualidade? Como esse dispositivo, que se

---

<sup>6</sup> Dispositivo como termo técnico do pensamento de Foucault, uma rede de elementos (discursos, instituições, leis, etc.) com função estratégica concreta resultante do cruzamento entre relações de poder e de saber. Dispositivos implicam assim processos de subjetivação. Cf. Giorgio Agamben, *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. (Chapecó, SC: Argos, 2009), p.25.

---

atualiza tecnologicamente, atualiza a agência e modifica as marcas de identidades dos sujeitos?

### **Fotografia e as experiências com o espaço.**

O entendimento histórico da imagem fotográfica esteve diretamente relacionado a suas práticas sociais, cujo desejo moderno de descolamentos e exploração do mundo vinculou-se ao olhar de retratistas, de cientistas e fotógrafos viajantes. A fotografia deve sua importância e popularidade à possibilidade de produzir novos regimes de visibilidades na modernidade do século XIX, projetando para longe o olhar e possibilitando a disjunção entre imagem e coisas (ou lugares) num período em que encurtar distâncias e acelerar o tempo passam a ser prerrogativas fundamentais. Cartões postais, revistas de viagens, documentação de arquivos e missões fotográficas facilitaram assim a representação de lugares nunca-vistos. Num processo de serialização do invisível (ROUILLE, 2009), dá-se início a um tipo de inventário que intenciona mapear e mostrar sítios, pessoas e vistas que desembocam hoje no dispositivo contemporâneo da experiência visual como narrativa. Esta trajetória das imagens técnicas vem construindo, portanto, um modo particular de experienciar o tempo e o espaço na contemporaneidade.

A mesma corrida técnica foi crucial, ao final do século XIX para um outro momento de difusão desta imagem, o aperfeiçoamento das técnicas de revelação e das câmeras fotográficas, momento em que a Kodak lança em 1888 sua primeira câmera simples junto ao slogan *You press the button, we do the rest*<sup>7</sup>. A noção de acesso pela simplicidade da técnica carrega consigo uma potência moderna de individualizar a mobilidade e a expansão de mundo: permitiu a cada indivíduo executar as aspirações da modernidade, consolidada nos deslocamentos e desejos de explorar o mundo.

A subsequente industrialização da tecnologia da câmara apenas concretizou uma promessa inerente à fotografia desde os seus primórdios: a democratização de todas as experiências através da sua tradução em imagens. (SONTAG, 2004, p. 8)

Susan Sontag (2004) foi perspicaz ao identificar que as experiências com o mundo cotidiano foram atravessadas pela construção de um dispositivo específico, a fotografia. Nomeando a fotografia como “Mundo-Imagem”, Sontag aponta a equivalência entre a experiência com o mundo e fazer fotos dele. Nas palavras da autora, “a fotografia tornou-se um dos principais instrumentos capazes de nos fazer conhecer determinada

---

<sup>7</sup> “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Tradução da autora

experiência, dando-nos a impressão de dela participar.” (2004, p. 10). Em suma, o “Mundo-Imagem” de Susan Sontag representaria a convicção de que a percepção da realidade se tornou cada vez mais semelhante à percepção construída por uma câmera.

O domínio da visualidade e da percepção da realidade pela câmera passa a representar a forma como os sujeitos se reinventam e agenciam a produção de suas realidades. Neste quesito, diversos ritos e momentos da vida de uma família passam a ser experienciados através dos protocolos fotográficos (BOURDIEU, 1996). Das coleções dos álbuns de *carte-de-visite* onde se colecionavam os rostos dos distintos membros da comunidade e da família, passa-se a colecionar momentos *distintos* que constituem o que é ser uma família moderna, composta pelos rituais de aniversários, casamentos, nascimentos, festas e férias.

Em suas recentes pesquisas, Lívia Aquino (2016) atualiza as contribuições de Sontag ao analisar as práticas amadoras, principalmente no campo do turismo, cuja conexão foi decisiva para construir o dispositivo “turista-fotógrafo”<sup>8</sup> que atravessa toda a experiência moderna com os lugares e as viagens. Diante destas novas possibilidades fotográficas, Lívia Aquino (2016) constrói uma relação entre a cultura de viagens e a necessidade de construção de relatos pessoais destas experiências, de forma que a fotografia permita capturar todos os momentos vividos e guardá-los para a “eternidade” (Figura 2). O império da Kodak construiu a noção de que a “experiência vivida” numa viagem deve ser atravessada por ações que implicam no registro fotográfico para validar, gerar memória e tornar o acontecimento comunicável, originou um modo particular de circulação de imagens, corroborando para a popularização do dispositivo turista-fotógrafo:

O souvenir reivindica a capacidade de evocar um local visitado ou alguém que esteve lá e o trouxe como lembrança. Presente em muitos desses objetos, a fotografia igualmente apresenta-se como enunciado a assinalar a presença do turista e dos monumentos, museus, passeios e rituais. Ela começa aos poucos a ocupar um lugar na experiência da viagem, uma prática que demarca a potência da imagem feita diante de um mundo que adquire cada vez mais a forma de um “rostro fotográfico”. (AQUINO, 2016, p. 131).

---

<sup>8</sup> Importante acrescentar que a construção deste dispositivo “turista-fotógrafo” na tese de Aquino é sustentada pelos interesses econômicos da Kodak, empresa que construiu um império na fotografia moderna e foi fundamental para internalizar no público amador essa necessidade de fotografar.



Figura 2: Anúncio da Kodak (1960)

### **Selfie: a crise do corpo e do espaço modernos**

As *selfies* têm sido definidas enquanto gênero exclusivamente pós-fotográfico mais por sua cronologia do que de fato por uma ruptura cultural em modos de usos e contextos visuais (FONTCUBERTA, 2016). Mesmo trazendo para si os aspectos residuais de uma individuação, somado aos desejos de experienciar o mundo por imagens, o que emerge é uma ação que deslocam o fotógrafo de “apertar o botão” para unicamente mirar-se ao display da câmera. Este simples ato ocasiona uma mudança de paradigma aos registros visuais da memória: saímos do dogma barthesiano “isto foi” e passamos para a obrigatoriedade autobiográfica do “eu estava ali”, “una inscripción que es doble: en el espacio y en el tiempo, es decir, en el paisaje y en la historia. No queremos tanto mostrar el mundo como señalar nuestro estar en el mundo.” (FONTCUBERTA, 2016, p. 86).

Na década de 80, David Tomas professa pela primeira vez sobre uma possível pós-fotografia ao fazer uma crítica aos modos de pensar a fotografia sempre a serviço de uma história, muitas vezes definida por um processo fotográfico que a conecta a um referente, ou seja, através dos fundamentos da luz (TOMAS, 1988). A perspectiva de uma pós-fotografia, em sua concepção, já antecipa algumas ideias antes mesmo da possibilidade de imaginar o universo das *selfies*. Para o autor, não há mais a necessidade de um ponto de vista, mas de um contexto visual, uma contínua interação contextualizada onde este “olho biológico reflexivamente se comunga com fragmentos e possibilidades de sua cultura” (TOMAS, 1988, p. 66).

---

De que maneira este indivíduo *sélfico* se aproxima ou diferencia-se dos indivíduos dos arquivos fotográficos dos séculos passados? O que se reinventa nessas comparações? André Gunthert (2018) analisa o fenômeno da *selfie* através das práticas fotográficas que este fenômeno inaugura, deixando claro que ela deve ser caracterizada menos pelo seu caráter de “autorretrato” – prática que, como dito, encontra-se presente em toda a história da fotografia – e mais pela articulação que esta imagem estabelece entre seu autor e o contexto retratado. Para Gunthert (2018), o campo do turismo foi responsável por articular as experimentações práticas do que hoje encontramos nas *selfies*: um uso fotográfico pertencente ao domínio da experiência pessoal, cuja importância está justamente em criar imagens que demonstrem “a efêmera articulação entre o eu e o lugar”. Mais do que o mero avanço da tecnologia para uma fotografia digital, é a função da *selfie* como uma mensagem visual, num cenário de redes e compartilhamentos, que demonstra a especificidade do termo *selfie* na atualidade, como “vetor de um modo particular de comunicação” (GUNTHERT, 2018).

Um paralelo que podemos traçar para essa definição de Gunthert a respeito da *selfie* é articular o quanto este gênero convoca expressões de um modo complexo de estar no mundo, uma interação afetiva com o mundo que, nas palavras de Grossberg definem “as várias organizações de intensidade e sentimento que dão textura e um senso de realidade vivida às nossas vidas.” (2018, p. 91). Se as *selfies* articulam o “eu e o lugar” como uma mensagem visual, elas podem expressar formas de engajamento e (re)invenção dos indivíduos em diferentes práticas e discursos, que neste caso, podemos caracterizar como a estrutura de sentimento definida como “socialidade como personalização” (GROSSBERG, 2018).

Ao analisar a organização emergente da paisagem afetiva que considera o “nihilismo passivo”, Grossberg (2018) coloca em evidência o “narcisismo” como afeto que instabiliza o lugar deste indivíduo moderno agenciado pela fotografia. Diante desta perspectiva, este indivíduo é tomado pela personalização radical, redesenhando as fronteiras entre o que é público e o privado. Onde outrora, no caso dos *carte-de-visite*, o indivíduo público invade o espaço privado dos estúdios fotográficos para compor o conjunto de representações de uma sociedade *distinta*; agora se inverte numa lógica de levar ao espaço público imagens e narrativas cada vez mais personalizadas e confessionais, “uma virada interior para os fundamentos do julgamento e uma crescente revelação do eu em público” (GROSSBERG, 2018, p. 101)

O incêndio da francesa Catedral de Notre Dame, nos traz um panorama de como essa articulação de uma socialidade personalizada tem se configurado na atualidade. Em plena segunda-feira de 15 de abril de 2019, dia do incêndio, as redes sociais do Facebook e Instagram foram marcadas por diversas postagens de *selfies* das pessoas em frente a Notre Dame como uma demonstração de solidariedade e sentimentos à tragédia. Esta forma de engajamento dos indivíduos frente a um acontecimento público revelou disputas afetivas em torno destas imagens, cujas principais críticas afirmavam que as pessoas viram na tragédia uma oportunidade de postar sua *selfie* para exibir sua viagem pessoal. Entre a ânsia de experienciar o mundo através da fotografia e as formas identitárias e políticas que os sujeitos se compõe, as *selfies* torna-se a conjunção de duas ambições modernas que se amplificam numa disputa afetiva cada vez mais personalizada e autônoma.



*Figura 3: Instragram #notredame (2019)*

Diante dessa construção, as narrativas sobre a fotografia, que antes integravam parte do roteiro definido da experiência da viagem, se tornam uma composição comunicacional a todo momento atualizável. No caso do Incêndio da Notre Dame, é o próprio acontecimento que atualiza a fotografia de viagem, constituída dentro das prerrogativas do dispositivo “turista-fotógrafo” (AQUINO, 2016), para operar num campo discursivo deslocado do contexto de sentido de seu referente e portanto atualizável. Assim, declarar sua indignação, tristeza ou condolências ao acontecido, faz-se necessariamente com uma imagem de si no lugar, um retrato de uma paisagem cujo político torna-se cada vez mais pessoal e o sentimento passa a ser a “única fonte verdadeira de valor” (GROSSBERG, 2018, p. 102).

Outras maneiras de entender as formas de individuação das *selfies* são encontradas nas imagens do Memorial do Holocausto. Nos diversos exemplos, vê-se a projeção do “rostro-fotográfico” em *selfies* cuja experiência com o lugar se traduz como uma experiência fotografada. No entanto, esta experiência com um mundo-imagem na atualidade é necessariamente uma experiência de autorretrato, cujo corpo se insere na cena, agenciando as relações com a realidade, como uma experiência de constituição de um eu com o lugar, que já não busca se identificar em relação a uma padronização de sociabilidade, mas pelo contrário, busca se sobressair através de um apelo afetivo em busca de uma autenticidade personalizada.

O exemplo das *selfies* no memorial do Holocausto, assim como as *selfies* no funeral<sup>9</sup>, mobilizaram diversas críticas nas redes sociais que tencionaram quais os limites das *selfies*, colocando em destaque a fragilidade da linha entre o público e o privado, e da *distinção* já que o intuito agora é sobressair, disparatar. Como Grossberg aponta:

Em momentos anteriores, ser autêntico significa colocar o personagem em exibição, ser transparente ou, em algum sentido imaginado, não mediado, nas ações e nos depoimentos. Mas o narcisismo contemporâneo redesenhou a linha entre público e privado, de modo que, em primeiro lugar, não há nada que seja necessariamente privado e, segundo, não há nada que não seja sempre e já mediado. E, no entanto, o próprio fato da mediação universal faz com que algumas coisas pareçam imediatas e não mediadas. (GROSSBERG, 2018, p. 103)



Figura 4: *Selfies* no Monumento do Holocausto

Além disso, essas *selfies* no monumento nos coloca uma outra problemática, o que acontece com a história, nessa relação dominada pelo afeto, por “uma individualidade e identificação e não pela política?” (GROSSBERG, 2018, p. 108). Como podemos

<sup>9</sup> Ver o projeto Yolocaust disponível em <<https://yolocaust.de/>> e o projeto *Selfies at funerals*, disponível em <<https://selfiesatfunerals.tumblr.com/>>

---

pensar na articulação tão própria à fotografia entre imagem e tempo, entre construções de memórias e produções de futuros possíveis?

### **Crise do Tempo: *a-temporalidade* fotográfica**

Essa articulação com o tempo nos impõe algumas aproximações entre técnica e modos de pensar a temporalidade da fotografia. Tratando-se da modernidade, as grandes velocidades e acelerações vivenciadas pelo encurtamento das distâncias junto à noção de progresso que nos impõe uma projeção constante de futuro são condições de uma experiência específica com o tempo. Mauricio Lissovsky (2003) nos coloca que um os maiores desafios do século XIX foi “conciliar ambas as percepções acerca do presente (sua pontualidade e sua inclinação para o futuro)”.

A aceleração no universo da fotografia pode ser encontrada na corrida ao instantâneo fotográfico, através de aperfeiçoamentos dos processos químicos de fixação da imagem e mecânicos com obturadores mais velozes, que reduziria o tempo da pose e a angústia da espera dos retratados (e sua obrigatória imobilidade). É exatamente no instantâneo, em sua máxima aceleração que a fotografia se coloca como uma moderna “máquina de esperar” (LISSOVSKY, 2003), uma espera que agora opera no fotógrafo, no intervalo entre “o olho e o dedo”, para projetar um aspecto da realidade a eternidade.

Isto que ela nos apresenta, então, não é apenas mais um ponto de vista, simples apreensão simultânea de uma porção do espaço, mas é a dimensão pontual do tempo transformada em imagem, à qual, de modo mais preciso, poderíamos chamar aspecto. O ponto de vista é para o espaço o que o aspecto é para o tempo. Assim como aquele que enquadra encontra um ponto de vista e não outro, aquele que espera favorece um aspecto em detrimento de outro. (LISSOVSKY, 2003, p. 7)

O dispositivo turista-fotógrafo, já definido anteriormente, pauta-se nessa promessa da máquina de esperar, pois traz a possibilidade de capturar um momento único numa recordação para a eternidade. Assim, a memória é articulada pela necessidade de lembrar em resposta à eterna preocupação humana da passagem do tempo e, sob esta preocupação que se constrói o sucesso da fotografia amadora.

A fotografia diante do que Soulages considera como “o paradigma do numérico” com o digital, coloca algumas condições temporais específicas sob a condição da modernidade, primeiramente a ideia de uma repetição indefinida de fotos que podem ser tiradas ao número infinito. Possibilita que nenhum instante do acontecimento escape ao

clique, ao mesmo tempo a certeza de conseguir o clique certo, conclusão, se todos os instantes da duração são fotografáveis, não há o que “esperar”. Um outro viés de abordagem é tratar o tempo do numérico como diferente do “momento decisivo”, já que este tempo passam a carregar múltiplos em fluxos (SOULAGES, 2006). Estas repetições de instantes constroem as multiplicidades deste fluxo, retomados numa ilusão de imediatividade, seriam as composições de uma certa temporalidade do numérico.

Diante das práticas com as *selfies* percebemos uma relação diversa com a temporalidade do ato fotográfico, dominar o instantâneo já não é um valor, se posso retomar e construir o instante perfeito. Dentro desta conquista do tempo, performar uma ação se torna recorrente nas formas de experienciar/fotografar o mundo. Ao analisar práticas fotográficas em festas populares, por exemplo, percebe-se, para além da articulação do turista-fotógrafo, uma vontade de reproduzir uma certa gestualidade instantânea na imagem, uma encenação que se repete na busca por “produzir uma experiência dentro da própria visualidade da festa” (MAIA e NUNES, 2009).



Figura 5 e 6. Instagram: @savionavarro e @mayamorim\_, 2019

A conjuntura desta temporalidade contemporânea que as *selfies* estão pondo em crise pode ser pensada através das estruturas de sentimento que tratam do tempo em Grossberg. Para o autor há uma “alienação temporal” definida como uma incapacidade de lidar com o próprio tempo, traduzindo-se numa expansão de um presente. Ou seja, representa uma experiência “de estar perpetuamente ‘preso’ a um imediatismo inescapável” (GROSSBERG, 2018, p. 106), que se retoma indefinidamente para compor uma experiência temporal “fora do lugar e fora do tempo”.

Retornando ao caso, as atualizações das *selfies* da Notre Dame expõem uma forma diferenciada de anacronismo para a fotografia, abrindo caminhos para pensar essa memória, história como atualizações incessantes nos ambientes virtuais. A recordação de

um momento se torna atualizável pela imediatez do fato histórico incêndio, isto define a *a-temporalidade* que Grossberg (2018) atesta enquanto “incapacidade de diferenciar o próprio tempo”, propondo ainda que:

Em certo sentido, na relação contemporânea com a história, o próprio passado torna-se uma coleção caótica de imagens e afetos a serem tomados e arranjados à vontade e, como resultado, o passado é apagado em nome da afetividade hiperinflacionada do presente. (GROSSBERG, 2018, p. 108)

E a reflexão que se aponta adiante é, como a fotografia pode compor uma paisagem afetiva fora do tempo? De certa forma, o que nos coloca como horizonte de análise é justamente entender que as *selfies* propõem novos sentidos de instantâneo, de futuros e memórias para o fotográfico. As ferramentas de recordações colocadas nas redes sociais subvertem a temporalidade do lembrar em prol de tornar aquilo sempre atual, não importa se o que se recorda aconteceu ontem ou a dez anos atrás, “subcontratamos o passado na Internet, que o devolve de maneiras sempre imprevisíveis” (GROSSBERG, 2018, p. 107). É possível pensar não mais em instantâneos compondo narrativas de memórias, mas memórias cada vez mais instantâneas, que necessariamente nos aponta a uma fotografia que engendra o fluxo do compartilhamento e menos para fragmentos de momentos colecionáveis.

## REFERÊNCIAS

- AQUINO, L. **Picture Ahead: A Kodak e a construção do turista-fotógrafo**. 1. ed. São Paulo: Ed. do Autor, 2016.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1994. p. 91-107.
- BOURDIEU, P. **Photography: a middle brown art**. Tradução de Shaun Whiteside. Cambridge: Polity Press, 1996.
- FONTCUBERTA, J. **La fúria de las imágenes: notas sobre la postfotografía**. Barcelona: [s.n.], 2016.
- GROSSBERG, L. Introduction: Re-placing the Popular. In: \_\_\_\_\_ **Dancing in spite of myself: essays on popular culture**. Durham & London: Duke University Press, 1997. p. 1-26.
- GROSSBERG, L. **Cultural Studies in the Future Tense**. Durham and London: Duke University Press, 2010.

---

GROSSBERG, L. **Under the cover of chaos: Trump and the Battle for the American Right.** Londres: Pluto Press, 2018.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 39-80.

GUNTHER, A. The Consecration of the Selfie: A Cultural History. In: ECKEL, J.; RUCHATZ, J.; WIRTH, S. **Exploring the Selfie: Historical, Analytical and Theoretical Approaches to Digital Self-Photography.** 1. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. p. 27-47.

LIPOVETSKY, G. **A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LISSOVSKY, M. A máquina de esperar. In: GONDAR, J.; BARRENECHEA, M. A. (.). **Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2003. p. 15-23.

LISSOVSKY, M. Guia prático das fotografias sem pressa. In: HEYNEMANN, C. B.; RAINHO, M. D. C. T. **Retratos Modernos.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p. 195-207.

MAIA, R.; NUNES, P. A experiência fotográfica nas festas populares: novas configurações culturais e imagéticas em tempos de redes sociais. **Anais do XV ENECULT,** Salvador, 1, 2009.

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

SONTAG, S. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, F. A Revolução Paradigmática da Fotografia Numérica. In: SOULAGES, F. **Esthétique de la photographie.** Tradução de Laurita Salles. Paris: Armand Colin, 2006. Cap. 5.

TOMAS, D. From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical. **SubStance,** v. 17, n. 1, p. 59-68, 1988. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3685214>>.