

Da *selfie* ao mito: contribuições do imaginário para a fotografia contemporânea

Anelise Angeli De Carli*
Renata Lohmann**

Resumo

A fotografia foi desde sua criação e primeiros usos uma tecnologia e uma prática socioculturais disputadas pelos campos da história e da arte. Mas no cenário ultra conectado do século XXI, ela desponta para um novo uso – a selfie. Neste artigo de cunho teórico, propõem-se algumas contribuições para uma epistemologia da fotografia com base nessa prática inaugurada pelas comunidades virtuais, diferenciando-a do autorretrato e descrevendo suas características específicas e seus resquícios simbólicos. Para discutir esse tema contemporâneo, travou-se uma conversação com a psicologia analítica junguiana e o imaginário durandiano.

Palavras-chave: Fotografia. Imagem. Imaginário. Selfie.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Uma versão primeira deste artigo foi apresentada no II CONGRESSO INTERNACIONAL DO CRI2: a teoria geral do imaginário 50 anos depois: conceitos, noções, metáforas, em 2015, em Porto Alegre. (Cf. DE CARLI; LOHMANN, 2015)
E-mail: anelisedecarli@gmail.com.

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, integrante do Imaginalis – Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS) e bolsista CAPES.
E-mail: relohmann@gmail.com.

Introdução

A palavra pode ser estranha, mas já nos acostumamos com o formato visual do que ela representa. A *selfie* é a fotografia que uma pessoa faz de si mesma usando a câmera embutida em dispositivos móveis, principalmente o celular. Em razão de sua ampla difusão e do seu uso no vocabulário cotidiano, ela foi escolhida pelo *Dicionário Oxford* em 2013 como a palavra da língua inglesa do ano (THE OXFORD..., 2013). Mas a definição oficial (SELFIE, 2013) não fala somente dos modos de captura dessa imagem fotográfica, mas também de seus usos. Em livre tradução, *selfie* é definida pelo dicionário como a “fotografia que se tira de si mesmo, geralmente com um *smartphone* ou *webcam*, para *upload* em mídia social ou *website*”. Isso significa que, para esse tipo particular de fotografia, o compartilhamento – seja nas redes abertas, seja em ambientes privados de interação eletrônica – é um aspecto definidor.

A nova categoria, ou novo uso da fotografia, tem despertado o interesse de muitos pesquisadores, clamando por uma definição de suas características. É nesse sentido que neste artigo são apresentados alguns aspectos que nos parecem definidores dessa prática. Tomou-se o imaginário como uma perspectiva teórica para entender esse fenômeno comunicativo. Para Durand (1997), a imaginação criativa do homem é uma resposta às faces amedrontadoras da passagem do tempo e à consciência de nossa mortalidade – de forma que essa questão, fundante para a fotografia, também é definidora para o sistema imaginante. Quer dizer que, se as forças simbólicas descritas pelos regimes do imaginário (DURAND, 1997) influenciam nesse comportamento, seria possível encontrar traços simbólicos que impulsionam as *selfies*.

O duplo trágico da imagem

Narciso sucumbe ao poder da própria imagem. À beira de um lago, depara-se com seu reflexo, o mais belo dentre os mortais, e dali não consegue sair. O “[...] espelho imaculado das águas” (BRANDÃO, 1997, p. 180) mostrara-lhe seu duplo ou, pelo menos, a face exterior de si mesmo.

Como todos os mitos, a história de Narciso, repetida e recontada milhares de vezes pela literatura e por outras artes pelo menos desde Ovídio, perde partes importantes. Isso porque essa é a trajetória mesmo da imagem simbólica: para ser compreendida, com o passar do tempo, é absorvida e transformada em diferentes narrativas. Como explica Durand (1998), a imagem, que é contraditória por natureza, passa por momentos diferentes na história da sociedade. Por vezes está no profundo,

por vezes no topo da “tópica sociocultural” (DURAND, 1998), isto é, em voga ou escamoteada nas práticas cotidianas. A tópica sociocultural é uma espécie de “estado da arte da civilização”, um momento do espaço-tempo em que certos simbolismos encarnam em manifestações imagéticas específicas.

Durand (1998, p. 93) descreve a tópica sociocultural por meio dos períodos civilizacionais, ou seja, a disposição dos elementos num lugar, um *topos*, que mostra suas relações mútuas intermediadas pela sociedade e pela cultura. Ele faz um paralelo com o diagrama freudiano da psique individual, em que um círculo se divide em consciente e inconsciente. Na camada mais profunda, estaria submerso o *inconsciente coletivo*, o “isso” antropológico (*id*), nascedouro das imagens simbólicas, pobres em figuração e fortes em estrutura funcional. Na camada do meio desse diagrama (lugar do *ego* na psique individual), repousariam as máscaras da identidade, estratificações sociais às quais aderimos para fins de inserção nos grupos de classe, sexo, função social, etc. Acima (*superego*), controlando e organizando os códigos socioculturais, estaria a sociedade e os planos ideológicos vigentes. A esse esquema tripartido (respectivamente *constante antropológica*, *ego sociocultural* e *sociedade*), Durand adiciona outra dimensão – o tempo – que dinamiza o lugar das imagens entre os três polos de acordo com cada época civilizacional. Isto é, os conteúdos imaginários simbólicos complexos do *id* passam pelo escrutínio sociocultural, aparando suas arestas inconformes, alógicas, próprias do arquétipo, até atingirem o topo do diagrama e se tornarem “ideologia” de determinada época – algo como a textualização das imagens em Flusser (2007). Movimentos antagônicos se sucedem nessa dinâmica, adequando a polissemia das imagens simbólicas, transformando-as em ideologia e, posteriormente, fazendo a inadequação da ideologia parecer tão premente a ponto de promover um reafundamento dessas imagens para o *id* profundo novamente. É esse movimento que, para Durand (1998), permite o desenrolar da história.

Se a imagem de Narciso está em voga, são seus aspectos mais simples e lineares que estarão ao nosso alcance. Se estiver no profundo, a imagem simbólica encarnada pelo mito de Narciso volta a ser tão complexa a ponto de dela não se falar mais – e isso não significa dizer que assim ela perde seu poder de nos influenciar. As ausências de um mito também falam muito sobre sua pregnância. A posta seria, então, retomar o máximo possível a complexidade perdida do processo de ideologização do mito, para tirar as consequências desse elemento simbólico. Como explicou Jung (2015), há um mundo inconsciente do qual se vale a nossa psique individual para

retirar substratos e levar o desconhecido à consciência. Esse conteúdo profundo do inconsciente é coletivo e morada dos arquétipos. Trazidos à frente da consciência, ou girando a roda da tópica sociocultural, viram narrativas exemplares, como hoje muitas vezes chamamos os mitos.

O fato é que Narciso não morreu por culpa própria ou diante da água refletora por acaso. Os elementos da história mitológica, para essa perspectiva teórica, não são meros artefatos narrativos, mas maneiras de encarnar os simbolismos que precisam estar em relação para darem conta do sentido simbólico. Conta a mitologia que o deslumbramento de Narciso com a própria imagem foi uma profecia de Tirésias, um cego adivinhador que andava pela Grécia. Mas como toda história complexa só faz sentido com uma miríade de *hiperlinks*, começamos aqui uma digressão. Tirésias era cego porque foi castigado por Hera (a esposa de Zeus havia ficado furiosa porque ele havia descrito como se dá o prazer feminino). Zeus compensou-o pela cegueira presenteando-lhe com o dom da mântica. O profeta cego, que também ajudou Odisseu em sua jornada, havia previsto que Narciso viveria muitos anos “[...] se não se vir”¹. Chegar à beira do lago refletor e encontrar-se não foi uma coincidência, mas uma maldição de Nêmesis: ele sucumbiria a um amor impossível (BRANDÃO, 1997, p. 178). Essa maldição foi um pedido das ninfas, desejosas de vingar a morte de Eco. Eco, apaixonada, mas impossibilitada de dizer uma palavra que não fosse uma repetição, sem a reciprocidade do amor de Narciso, isolou-se do mundo até virar uma pedra.

Essa não é simplesmente uma livre associação de palavras, é uma maneira de pensar por imagens, pois para trabalhar com imagens, compreendendo-as como fenômenos complexos, é preciso não perder sua complexidade de vista. Usando metáforas: é preciso não transformar imagens em textos. Essa forma de ordenar o pensamento, por imagens, como na mitologia arcaica, é de outra natureza. Isso porque na história oral, técnica da época ágrafa em que os gregos contavam seus mitos (TORRANO, 2011, p. 15-16), a contação seguia uma ordem de enunciados paratáticos, isto é, ideias apresentadas lado a lado, e não em sentido subordinado, sendo que nenhuma parte da história era mais importante que a outra. (BARROS, 2008, p. 63)

O conhecimento científico encoraja, numa iconoclastia endêmica, um pensamento lógico depurado de imagens. Como um “efeito perverso” da “civilização da imagem” (DURAND, 1998, p. 31), uma explosão de técnicas visuais à disposição que inebriam e afastam a imagem como uma categoria epistêmica. Isto é, estamos num mundo que se expressa e

1 Em algumas traduções, a expressão de Ovídio para *si non se uiderit* aparece como “se ele não se vir” ou ainda “se ele não se conhecer” (SILVA, 2010, p. 66), em mais um exemplo de encontro entre os sentidos de conhecer, saber e visualizar, testemunhar com os olhos.

se reconhece por meio de suas fotografias e vídeos, mas que não se toma essas técnicas como formas de conhecimento. Para isso, é preciso sempre acompanhá-las de texto.

A teoria geral do imaginário fala de uma relação de continuidade entre as práticas arcaicas (e suas histórias) e as práticas cotidianas. Por isso, torna-se frutífero, a nosso ver, encontrar também no campo da Comunicação algo que embase os fenômenos para além dos dados “[...] históricos, sociológicos, culturais; tampouco em pulsões inconscientes” (BARROS, 2010a, p. 129), pois que esses pontos estão em constante comunicação na fita de Moebius que é o trajeto antropológico ou trajeto de sentido, descrito por Durand (1997) – o próprio modo de funcionamento do sistema imaginário. É por escolhermos a perspectiva mitológica que precisamos retomar o núcleo de sentido do mito, incluindo suas histórias paralelas, e, assim, encontrar suas derivações nas práticas comunicacionais contemporâneas, onde situamos a *selfie*.

Máscaras e definições

As primeiras definições possíveis de uma imagem partem de suas características formais. A *selfie* é um autorretrato. Dizemos *um* autorretrato porque ela é um tipo específico de retrato de si mesmo, mas algumas diferenças entre a *selfie* e o autorretrato são importantes de se ter em mente. Enquanto o autorretrato está presente desde o início da história da fotografia (lembremo-nos de Nadar ou mesmo da família Lumière), a *selfie* é um fenômeno da sociedade em rede.

A fotografia, em seus primeiros anos, precisando convencer o público de suas potencialidades artísticas mais do que técnicas, imitou os grandes temas da pintura, como paisagens, naturezas-mortas, retratos e autorretratos. Por parte do mundo da arte, a fotografia era vista como uma ferramenta prática e útil, mas que, justamente por não possuir a intervenção direta da mão humana tanto quanto a pintura, não podia ser considerada arte; e, para os artistas, pintura e fotografia não eram compatíveis, já que na pintura existe uma semelhança interior espiritual, uma interpretação, dignas da arte, enquanto na fotografia, existe um status de *simulacro*, uma cópia cuja semelhança se dá no caráter externo, portanto, incompatível com a arte. (ROUILLÉ, 2009, p. 74)

Mas é claro que a história embasadora de uma prática não morre com o aprimoramento tecnológico. Continuamos a fotografar tudo isso; a diferença está na aplicabilidade de certa prática. Apesar da existência apropriada dos conhecimentos químicos e ópticos, a fotografia demorou quase um século para aparecer. Isso porque, como qualquer técnica, “[...]”

surgiu no momento em que suas características se harmonizaram com a visão de mundo que se solidificava” (BARROS, 2010b, p. 214). Por que, então, a *selfie* apareceu, sintomaticamente, hoje, precisando de um novo nome, e não no século XIX?

Para Rouillé (2009, p. 30),

[...] o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos domínios – a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais.

Se para alguns a fotografia contemporânea perde sua função documental para possivelmente ganhar fins de entretenimento, para outros, ela traz uma nova função à prática, uma finalidade de comunicação instantânea.

Trazida para o contexto dos dispositivos móveis, a fotografia ganha o estatuto da “mediação visual da presença no presente” (VILLI, 2015, p. 4, tradução nossa). Vale ressaltar que alguns modelos de câmeras já estão vindo de fábrica com chips e conexão WiFi. Isto é, o tipo de fotografia na qual a *selfie* está embutida é um produto das telecomunicações, pois não é somente a *selfie* que caracteriza o uso da fotografia nos dias de hoje, são também, talvez mais pronunciadamente, os GIFs animados (LUPINACCI, 2015) e os filtros emulando câmeras antigas. (LOHMANN, 2015)

A função de atestado de presença da fotografia *selfie* prova que estivemos em um lugar incrível, sozinhos, inclusive correndo riscos. Depois da morte de pelo menos dez pessoas e acidentes com uma centena de outras fazendo autorretratos arriscados (RUSSIA..., 2015), o governo russo lançou em julho de 2015 uma cartilha com indicações para fazer uma *selfie* segura. Isso porque começaram a circular no país fotos de pessoas em trilhos de trem, na frente de animais selvagens, em cima de telhados e até com armas engatilhadas (ALI, 2015). Mas as *selfies* inapropriadas não param no limite da esfera particular da experiência. Recentemente, no Brasil, uma grande polêmica (KAPA, 2014) envolveu uma *selfie* tirada durante o velório público do candidato à presidência Eduardo Campos, morto num acidente aéreo em agosto de 2014.

No ambiente virtual, a fotografia tem se colocado como o “idioma preferido”, indicando a fabricação de uma “autobiografia” (CRUZ; ARAÚJO, 2012, p. 112), mesmo que esse seja um “[...] conteúdo autobiográfico por vezes forjado” (HOFFMANN; OLIVEIRA, 2015, p. 6). No ciberespaço, assim como em qualquer comunidade, os sujei-

tos se engajam em tentativas de construção de *personas*, com a diferença de que “[...] o digital permite uma maior visualização da existência” (HOFFMANN; OLIVEIRA, 2015, p. 123). Jung (2015, p. 82-83) explica que para buscar aprovação de nossos semelhantes na sociedade, corremos o risco de aderir à *persona*, a face social de nossa personalidade. Em ambientes em que nos é exigida tal postura em detrimento de outra, adotamos uma individualidade que nos é esperada, para fácil assimilação e aceitação de nossas existências. Mas a *persona* é uma máscara, não é o nosso *self*. É um revestimento adequado socialmente e necessário subjetivamente para protegermos nossa psique individual e vivermos bem em comunidade.

A *selfie* encarna uma forma de representação contemporânea (em *locus* e técnica) da *persona*, mas com o mesmo objetivo da máscara, a busca por prestígio social. Algumas comunidades virtuais são exemplares para entendermos a relação entre a expressão de si no ambiente online e o uso da foto *selfie*:

Como em qualquer rede social, no Instagram os usuários criam *personas*: escolhem determinadas fotografias para compartilhar com amigos, colegas e também desconhecidos – em uma tentativa de definir em imagens suas vidas e personalidades, procurando se destacar e diferenciar da multidão. Criam, através de fotografias, uma linha de tempo de suas atividades, podendo marcar em um mapa do aplicativo os lugares em que as fotografias foram registradas, como em viagens ou restaurantes badalados. (LOHMANN, 2015, p. 33, grifo nosso)

A *selfie* e o advento da câmera com visor frontal nos dispositivos móveis (causa e consequência dessa prática) realizam o sonho de concretizar aquela imagem do espelho em que, de repente, encontramos nosso melhor ângulo. Conseguimos, então, por assim dizer, fazer com que os outros nos vejam através dos nossos olhos. Em cima do melhor ângulo encontrado ainda podemos adicionar cortes, molduras, filtros, edições disponíveis facilmente nos aplicativos. A identidade pessoal, quase uma “autoimagem perfeita” (HOFFMANN; OLIVEIRA, 2015, p. 5), que colocamos à disposição do outro na web é totalmente controlada.

O controle é um gesto. Gesto elaborado com as mãos, com a força, com o deliberado engajamento na atividade. O gesto, potência do corpo inteiro, é quase sempre diminuído para o gesto específico das mãos². Essa relação nos é importante porque queremos falar do gesto específico da fotografia. Prostrar-se detrás de um aparelho similar a uma arma,

2 Para citar o dicionário: “Movimento do corpo, principalmente das mãos, braços, cabeça e olhos, para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação e conversação. [...] Aceno, mímica, sinal. [...] Semblante”. (GESTO..., 2009)

com visor, botões de disparo e mira, engaja nosso corpo numa tarefa específica. Na maior parte dos casos, não se fotografa com os pés ou com a barriga³, mas a fotografia se produz na altura dos olhos. A *selfie* acontece por uma mudança de gesto, de um gesto fotográfico para um gesto comunicacional.

Se o autorretrato tradicional dependia de superfícies refletoras em geral, inclusive ampliando epistemologicamente o campo da fotografia⁴, na *selfie*, o gesto fotográfico depende menos do reflexo e mais da *persona* do fotógrafo-fotografado. A foto *selfie* está menos ligada à forma como o retrato é tirado, com reflexo ou com câmera reflexa – quando o dispositivo aponta para frente, congelando uma imagem de espelho –, do que a *quem* posta a fotografia no mundo virtual. Essa fotografia revela e amplia o “fotográfico” para um momento de antes, durante e depois do clique, que Silva Jr. (2015) chamou de “segundo clique”: os compartilhamentos e curtidas nas comunidades virtuais.

A *selfie* é postada por um autor: essa é a certeza de sua autoria, seu perfil, ligado ao conteúdo que compartilhou na rede. Essa é uma ligação que se estabelece de imediato na leitura de uma *selfie* em seu meio próprio – o ambiente digital. Um autorretrato fotográfico tradicional, isto é, não produzido para o meio digital em específico, não ganha o estatuto de *post*, mas de fotografia: a informação disponível sobre o sujeito presente na foto, quando porta uma câmera, é aquela da imagem mesmo, seu reflexo. A informação disponível sobre o sujeito que tira e posta uma *selfie* ou utiliza-a para fins de *avatar* nas redes sociais está a um clique de distância. Não são poucos os usuários da fotografia nas redes que postam diariamente *selfies* muito parecidas com as outras, quiçá seu melhor ângulo, como um mosaico de imagens de si que ficam registradas na linha do tempo de seus microblogs eletrônicos. Apesar de parecidas em estética e temática, elas continuam sendo produzidas, diariamente, numa tentativa de fixar os sujeitos na areia movediça da informação eletrônica.

Narciso em um gesto

Aspecto essencial da comunicação humana é a passagem de informação através dos anos, com fins cumulativos, o que Flusser (2007) vê como mais uma forma de o homem lutar contra a natureza de sua morte. Dessa forma, a comunicação pode encarnar a luta do homem contra seu próprio desaparecimento. “O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e ‘incomunicáveis’” (FLUSSER, 2007, p. 90). Para o autor, vivemos num mundo permeado de superfícies e

3 A não ser em casos excepcionais, como as antigas câmeras sem visor, as câmeras lomo ou as Rolleiflex, com refletor na parte superior da câmera.

4 Índice de fora de campo através da incrustação. (DUBOIS, 2012, p. 196)

linhas, respectivamente, as telas (de televisão, cinema, pintura, fotografia) e a representação do mundo tridimensional por meio da escrita (FLUSSER, 2007, p. 102). O pensamento no Ocidente, tradicionalmente alimentado pelas linhas, uma forma de representar o mundo por meio de uma sequência de códigos, está cedendo lugar à abundância de superfícies. A escrita seria uma nova capacidade transformar superfícies em linhas, dessa forma abstraindo todas as dimensões, menos a conceitualização (FLUSSER, 2002, p. 10). A função das imagens técnicas seria a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. (FLUSSER, 2002, p. 16)

Percebe-se, então, o entendimento de que a epistemologia ocidental, baseada na lógica cartesiana, excluiu a imagem e a fotografia, por extensão, como técnica de produção de conhecimento. Talvez o pensamento cartesiano nos permita alcançar respostas a certas perguntas que ganharam destaque no cenário da civilização ocidental dos últimos séculos, e o conhecimento *via* imagem sirva para responder outras questões.

Flusser (2007, p. 111) acredita que, se é verdade que o “pensamento-em-superfície” está absorvendo o “pensamento-em-linha”, uma grande mudança pode se concretizar nos padrões de comportamento e na estrutura da sociedade – e talvez a *foto de si* em protagonismo em relação à *foto do outro* seja um sintoma dessa mudança. Em uma das comunidades virtuais de compartilhamento de fotografia mais famosas, o Instagram, a quantidade de *selfies* supera em quase o dobro as outras temáticas fotografadas. (LOHMANN, 2015, p. 80)

O que pode e a que responde a *selfie*?

Se o sistema imaginário é a maneira que a consciência do homem desenvolveu para contornar seus medos (DURAND, 1997), as diferentes técnicas são a maneira de concretizar essas abstrações que antes vivem exclusivamente no reino das ideias e das sensações. Se tomamos a comunicação como uma técnica de expressão de um conteúdo interno que caminha em direção a um universo externo, neste artigo recortamos o fenômeno: debatemos a *selfie* como uma técnica da fotografia de si no cenário contemporâneo da hiperconexão de dispositivos.

Nesse contexto, enfrentamos alguns problemas gerados pelo contínuo aumento de alcance e de perfeição dos nossos gestos – os melhoramentos tecnológicos. O risco é que, “[...] a técnica, de meio, passa a ser um fim em si mesma, e o homem, que deveria direcionar sua utilização, passa a girar ao seu redor” (CONTRERA; BAITELLO JR., 2003,

p. 4). Esses são os casos das fotografias na Rússia, por exemplo, em que o cenário de risco é fabricado a fim de obter uma boa *selfie*. O conteúdo das comunidades virtuais de fotografia depende do ato voluntário dos usuários de criar e postar novos conteúdos diariamente, nos parece, a fim de receber *feedback* de sua mensagem por meio de interações eletrônicas. A *selfie* ganha destaque nesse cenário de fotografias compartilhadas porque é uma forma de representação da *persona*, no sentido junguiano, a máscara social do *self*. Ela funciona nesse sentido quase como uma imagem educadora a respeito de quais são as *personas* aceitas socialmente e como é preciso que eu apareça no espelho, em concordância à imagem de outro espelho que eu vejo no meu dispositivo. O duplo de nós é o outro com o qual quero me parecer, que também se fotografa e que também é aceito socialmente: a *selfie* serve como técnica de fabricação e apresentação da *persona*.

A aderência total à *persona* é um problema psicológico, como o próprio Jung (2015) já havia alertado ao descrevê-la, pois que o *self* é complexo e imperfeito e jamais ficará satisfeito de caber nas fronteiras da aceitação social. A busca pela imagem perfeita de si pode levar ao apagamento da noção de alteridade, uma vez que sua mediação, a tecnológica, “[...] próxima demais” (CONTRERA, BAITELLO JR., 2003, p. 8), também se apaga quando se naturaliza.

O simbólico reprimido em certo contexto social retorna revestido de outra técnica num momento posterior: é como Durand (1998) descreve o funcionamento da tópica sociocultural. O conteúdo simbólico pode vir à tona ancorado em diferentes técnicas, desde o discurso verbal até a imagem (onde situamos a fotografia). A *selfie* mostra de arrasto o rosto de si para o outro, o fotógrafo que quer ser visto. Levando esse fenômeno ao limite e pensando em escala global, se ganha protagonismo a foto de si, perde protagonismo a foto do outro. Mas é justamente nesse contexto que reaparece com força na mídia o trabalho do fotojornalismo, reconhecida ferramenta de visualização das alteridades apagadas socialmente⁵.

Para além do efeito perverso de ver-se demais no espelho, a fotografia de si também pode ser sintoma de uma necessária expressão de sujeitos apagados no contexto contemporâneo da tecnologização como protagonista dos fenômenos sociais. “As fotografias, por seu caráter de imagem visual, dão de assalto sua significação” (BARROS, 2011, p. 122). As *selfies* gritam: “Por favor, me veja! Estou aqui”. Retomando ao já referido episódio da mitologia, agora como metáfora, as *selfies* seriam como Eco na caverna. Ela pede desesperadamente que a Narciso que a

5 Cf. recente caso da fotografia que Nilüfer Demir fez do corpo de Aylan Kurdi, um menino curdo de três anos encontrado afogado no dia 3 de setembro de 2015, numa praia da Turquia. A publicação gerou imediata reação e posicionamento do governo turco e cidadãos europeus sobre a corrente migratória iniciada pelo menos três anos antes. (Cf. FIQUEI..., 2015)

perceba, embora não saiba dizer nada de novo, somente repita o que seu amado antes já disse.

O mito de Narciso não é somente uma história cuja temática nos lembra, à superfície, o encanto pelas imagens de si. Ele carrega e relaciona algumas imagens simbólicas, como a imobilização perante o duplo e a tragédia culminada pela falta de encontro com o desconhecido (BRANDÃO, 1997, p. 179). O problema de Narciso, contemplando a história completa, não era o egocentrismo, era a visão. “Quantos anos viveria o mais belo dos mortais?” (BRANDÃO, 1997, p. 175-176). O oráculo de Tirésias havia respondido que tudo dependia se ele visse, ou conhecesse, a si mesmo. Mas quem nos dá essa profecia é justamente um adivinho desprovido de visão. Sua virtude? A mântica, uma maneira de olhar para fora a partir de dentro. A mal contada perfídia de nosso mito, estereotipadamente chamada narcisista, esconde a simplicidade e a inocência de seu gesto: ele nunca havia se visto profundamente. E, ao encontrar sua sombra, sucumbiu.

From the selfie to the myth: contributions of the imaginary to a contemporary photography

Abstract

Since its creation and initial uses, photography was a technology and sociocultural practice disputed in the fields of history and art. However, in the ultra-connected scenario of the 21st century, it stands out with a new use – the selfie. In this theoretical article, some contributions to an epistemology of photography are proposed based on this practice inaugurated by virtual communities, differentiating it from the self-portrait and describing its specific features and symbolic remnants. To discuss this contemporary theme, a discussion was held with Jungian analytical psychology and Durandian imaginary.

Key-words: *Photograph, Image, Imaginary, Selfie.*

Referências

'FIQUEI petrificada', diz fotógrafa que fez imagem de menino sírio morto. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/fiquei-petrificada-diz-fotografa-que-fez-imagem-de-menino-sirio-morto.html>>. Acesso em: 7 jun, 2016.

ALI, Afrab. Russian teenagers 'set on fire' while trying to take the 'ultimate selfie' on train roof. 2015. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/russian-teenagers-explode-while-trying-to-take-the-ultimate-selfie-on-train-roof-10316438.html>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta mitológica. *Intercom: revista brasileira de ciências da comunicação*, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010a. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596/557>>. Acesso em: 7 jun. 2016.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. *Fotologs: da comunicação social à comunicação de si. Líbero*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 111-124, jun. 2011.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 213-225, jul. 2010b.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. *Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. v. 2.

CONTRERA, Malena Segura; BAITELLO JR., Norval. A dissolução do outro na comunicação contemporânea. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (COMPÓS), 9., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010. p. 1-12. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt2_malena_segura_norval.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2016.

CRUZ, Nina; ARAÚJO, Camila. Imagens de um sujeito em devir: autorretrato em rede. *Galáxia*, São Paulo, n. 23, p. 111-124, jun. 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7030>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

DE CARLI, Anelise Angeli; LOHMANN, Renata. Minha câmera para mim: sentidos do gesto da *selfie*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO CRI2I: a teoria geral do imaginário 50 anos depois: conceitos, noções, metáforas, 2., 2015, Porto Alegre. *Anais...*, Porto Alegre: Imaginalis, 2015. p. 796-807. Disponível em: <http://imaginalis.pro.br/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2015/10/anais2congresso_1447007971_wc_order_563f95f5069e4.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2016.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 2012.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GESTO. In: MICHAELIS: dicionário de português online. 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=gesto>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

HOFFMANN, Maria Luisa; OLIVEIRA, Michel de. A espetacularização da morte: um estudo de caso do *selfie* no velório de Eduardo Campos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 38, 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. p. 1-14. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0726-1.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KAPA, Raphael. Selfie em velório de Campos gera indignação nas redes. *O Globo*, 17 ago. 2014. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/brasil/selfie-em-velorio-de-campos-gera-indignacao-nas-redes-sociais-13635476>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

LOHMANN, Renata. *Lomografia e Instagram: marcas de um imaginário comunicacional*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/112155>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

LUPINACCI, Ludmila. GIFs animados sequenciais no Tumblr: fronteiras entre quadrinhos, foto-novela e cibercultura. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 38, 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015, p. 1-14. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0104-1.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

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

RUSSIA launches 'safe selfie' campaign after series of deaths. *The Telegraph*, Londres, jul. 2015. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/russia/11725299/Russia-launches-safe-selfie-campaign-after-series-of-deaths.html>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

SELFIE. In: OXFORD Dictionaries. 2013. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

SILVA JR., José Afonso da. O segundo clique da fotografia: entre o registro do instante e instante compartilhado. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 38, 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. p. 1-14. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1924-1.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

SILVA, Amós Coelho. Eco e Narciso. *Principia*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 65-72, 2010.

THE OXFORD Dictionaries word of the year 2013 is 'selfie'. Disponível em <<http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VILLI, Mikko. "Hey, I'm here right now": camera phone photographs and mediated presence. *Photographies*, v. 8, n. 1, p. 3-21. Londres, 2015. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2014.968937>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

Enviado em 14 de março de 2016.

Aceito em 25 de abril de 2016.