

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

A SEREIA DO PARQUE LAGE: A POLÍTICA DA FOTOGRAFIA DO PRÓPRIO CORPO NAS REDES DE SOCIABILIDADE ELETRÔNICA¹

Bernardo Barros Oliveira²,

Resumo:

Análise da relação entre as formas atuais do retrato fotográfico do rosto e do corpo humanos, tal como praticado para exibição nas chamadas redes sociais, e as formas de apresentação assumidas pelas personalidades política atuais. O fio condutor do artigo é a retomada do esboço de história da fotografia realizado por Walter Benjamin no início dos anos 1930. Procuramos ali elementos para situar as novas práticas através de suas semelhanças e diferenças em relação ao que é proposto, em termos de fases e atitudes, para com o ato de fotografar o rosto humano, no ensaio *Pequena história da fotografia*. Temas oriundos do ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, do mesmo autor, e de observações sobre as relações entre vida cotidiana e tecnologias de comunicação digital, de autores como Jonathan Crary, serão trazidos para a discussão.

Palavras-chave: Estetização; fotografia; política.

Abstract:

Analysis of the relationship between the current forms of the photographic portrait of the human face and body, as practiced for display on social networks, and the forms of presentation assumed by current political personalities. The guiding thread of the article is a return of Walter Benjamin’s sketch of the history of photography in the early 1930’s. There we look for elements to situate the new practices through similarities and differences of these with what is proposed in terms of phases and attitudes towards the act of photographing the human face, in the essay “Little History of Photography”. Themes from the essay “The work of art at the time of its technical reproducibility”, by the same author, and from observations on the relationships between everyday life and digital communication technologies, by authors like Jonathan Crary, will be brought up for discussion.

Keywords: Aesthetics; Photography; Politics.

¹ The Aestheticization of Politics at the Time of Electronic Sociability.

² Doutor em Filosofia pelo IFCS/UFRJ. Atua nas áreas de História da Filosofia e Estética/Filosofia da Arte, no curso de filosofia e no programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa principalmente as relações entre arte e cidade, arte e técnica, com foco em narrativas, e tendo como referência mais constante a obra de Walter Benjamin. Endereço de email: bernardobcdeoliveira@yahoo.com.br.

Em uma segunda feira à tarde, em outubro de 2019, visitei a Escola de Artes Visuais, situada no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Precisava resolver uma questão prática e, por isso, estava desligado do parque em si mesmo e das exposições que costumam ocorrer por lá. Havia uma verdadeira multidão entrando e saindo do parque, composta por pessoas entre os vinte e os trinta anos, em grupos animados e ruidosos, e pude notar que estavam geralmente bem produzidos em termos de roupas, cortes de cabelos e de barbas, assim como de acessórios em geral. Lembrei que a exposição *Queermuseu*, realizada também ali, em 2018, havia atraído uma multidão, embora de faixas etárias e estilos de apresentação mais variados. Fiquei curioso de saber que outra exposição seria essa, que, supostamente, atraía tanta gente. Mas, ao chegar à Cavaliçã, pequeno pavilhão usado para exposições onde ocorreu a *Queermuseu*, logo percebi que, embora de fato houvesse uma mostra em cartaz, esta não era em si de modo algum o foco principal de atração. A exposição, intitulada *Campo*, reunia alguns artistas importantes do nosso cenário, entre eles Adriana Varejão, Daniel Senise e Beatriz Milhazes, ex-alunos da Escola de Artes Visuais.

No espaço de entrada do pavilhão, abaixo de um objeto de Milhazes suspenso do teto e deixando um espaço livre no meio do salão, uma moça posava para uma fotografia deitada de lado no chão, a cabeça apoiada numa das mãos, o antebraço fazendo um ângulo quase reto, de pés descalços, simulando uma pose que lembrava a de uma sereia sorridente, deitada languidamente na areia de uma praia paradisíaca, demonstrando extremo deleite por estar sendo vista através da ótica da câmera fotográfica do celular de seu amigo, agachado como um profissional do fotojornalismo nas margens de uma passarela de moda. A exposição não era grande e havia pouca concorrência para ver os trabalhos, a circulação era extremamente fácil. Quando me dirigi de volta à entrada, vi que a primeira moça tinha cedido o mesmo lugar para uma outra, que repetia mais ou menos o mesmo padrão de poses. Ao chegar ao prédio principal do parque, onde funciona a escola, o chamado “Palacete”, me vi diante de uma multiplicação de cenas parecidas. O pátio interno do prédio estava tomado por uma multidão compacta de pessoas fotografando e sendo fotografadas. Era, de fato, difícil ver alguém fazendo outra coisa. Eu mesmo senti o impulso de sacar de meu celular e registrar a cena. Fiquei sabendo que o parque estava tomado por uma multidão de turistas desde o início do *Rock in Rio*, e que aquele dia, na verdade o seguinte ao último dia do festival, era o mais tranquilo de uma série. Resolvi as questões que tinha ido tratar na secretaria da EAV e fiquei uns instantes observando o repetir-se inescrutável da mesma cena: os visitantes aproveitando o ambiente e a arquitetura para se fotografarem, fazendo poses para si mesmos, tirando selfies ou, o que parecia a preferência, se fazendo fotografar uns pelos outros em atitudes que, pensei, pareciam ter sido copiadas de um catálogo restrito, de algum repertório proveniente de revistas sobre a vida de celebridades. Fui embora lembrando o acaso de ter relido, havia poucos dias, o ensaio *Pequena história da fotografia*, e descii a via de paralelepípedos até a rua, me distraíndo em imaginar como aquele empenho coletivo em fotografar e se fazer fotografar se encaixaria no esboço de “estado da arte” elaborado por Walter Benjamin em 1931.

O ensaio propõe uma rápida história da arte iniciada na primeira metade do século XIX, dividida em ao menos três períodos distintos. O primeiro deles seria o dos pioneiros da fotografia, logo após os primeiros movimentos de sua descoberta, e que se notabilizou por retratos, continuando assim uma função da pintura. Para os primeiros fotografados, “o fenômeno da fotografia”, segundo as palavras de um contemporâneo dessas primeiras tentativas, parecia “uma grande e misteriosa experiência”, pois produzia imagens que “as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo”, graças à impressão de que “os rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos”.³ A “vendedora de peixes de New Haven”, uma das pessoas fotografadas por David Octavius Hill, com seu olhar voltado para o chão, mostrando, nas palavras de Benjamin, “um recato tão displicente quanto sedutor”,⁴ resguarda algo que “reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’”.⁵ No entanto, essa geração de fotografados era uma que “não pretendia chegar à posteridade pela fotografia e que em vez disso se refugiava em seu mundo cotidiano”, e, talvez por isso mesmo, essa interação com aquele mundo foi transportada pela foto, o que lhes confere uma aragem de aqui e agora capaz de nos tocar muitas décadas depois, não se extinguindo “na arte”. Mas o que se preserva nelas não é atualidade. Aquelas primeiras fotos analisadas por Benjamin, eram de uma época em que “não se estabelecera ainda um contato entre a atualidade e a fotografia”.⁶ O que o ensaio antes assinala é a uma contemporaneidade entre o fotógrafo e o fotografado.

Claro que as fotos tiradas no Parque Lage naquela tarde de segunda-feira não se enquadrariam nessas coordenadas. Sabemos que elas se destinam a alimentar imediatamente os perfis de redes de sociabilidade eletrônica daqueles que as produzem, e que são postadas no mesmo instante em que são clicadas, muitas vezes para figurarem em séries encadeadas que não ficam disponíveis por mais de 24 horas. Muitos desses perfis são abertos e, portanto, a princípio qualquer pessoa pode segui-los. Essas redes são a mais perfeita técnica até hoje criada para responder ao desejo de ver e ser visto. Cada indivíduo é um produtor de material visual sobre si mesmo, e a modalidade mais comum é a da utilização dos lugares por onde ele passa para a inserção de sua imagem corporal em cenários os mais variados. O estilo das composições, no entanto, como já aludimos, tende muitas vezes a mimetizar o de fotografias profissionais em revistas impressas ou *online*, que têm como objeto a vida pretensamente real das celebridades mais atuais. Ou melhor, me parece que são claramente inspirados nos perfis públicos de

³ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 95.

⁴ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 95.

⁵ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 95.

⁶ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 95.

celebridades em redes como Facebook e Instagram, e essa semelhança é fácil de constatar. As fotos são estudadas, pensadas desde o início em função de sua destinação, o agora digital das redes de sociabilidade eletrônica. Em nenhum instante o fotografado se esquece de que sua imagem está sendo levada para longe, para incontáveis telas, e que o *feedback* é fundamental. Postar uma imagem que não obtém comentários ou curtidas é visto como uma espécie de negação muda da realidade que a imagem pretende estar exibindo. Diríamos que o meio para o qual essas fotos se destinam, que são os murais que os usuários das redes rolam incessantemente com os dedos, é bem mais importante do que o ambiente específico onde a pessoa se faz fotografar. Lá, nesse meio, a foto precisa sobreviver e não ser engolida pelas outras mas, ao mesmo tempo, mostrar afinidade com um estilo dominante e bastante homogêneo. Afinal, ser seguido, mais do que seguir, é o objetivo declarado de quem se dedica seriamente a alimentar esses painéis fotográficos de suas vidas.

Numa segunda fase, segundo Benjamin, “finalmente os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos”.⁷ Foi a época em que o “mau pintor” de retratos “se vingou da fotografia”⁸, introduzindo o “hábito de retoque”⁹ e também inserindo o modelo em um cenário extravagante e artificial. Um retrato de Kafka quando criança ocupa o lugar de exemplo nessa fase do ensaio. Ao contrário dos modelos das primeiras fotografias, rodeados por um “meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança”, os fotografados das últimas décadas do século XIX já “lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido”.¹⁰ A leitura que Benjamin faz dessa foto pressupõe a teoria do declínio da experiência tradicional, exposta por ele em outros ensaios da década de 1930. Em conformidade com essa sua leitura, as fotografias das últimas décadas do século XIX já trazem as marcas do isolamento da vivência ou *Erlebnis*, formas de vida típicas de uma era plenamente industrial e rapidamente urbanizada, incapazes de trocar experiências e, conseqüentemente, insuladas em lembranças individuais. É também nessa época que “começaram a surgir os álbuns fotográficos”.¹¹ Álbuns de fotografias, tiradas por profissionais e guardadas em álbuns luxuosos, forneceriam um atenuante para o sentimento de estranhamento e falta de vínculo social. Os retoques manuais efetuados por essa segunda geração de fotógrafos procuravam “criar a ilusão da aura”,¹² utilizando recursos técnicos calculados para que uma

⁷ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97.

⁸ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97.

⁹ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97.

¹¹ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97.

¹² BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 99.

imagem na verdade estereotipada parecesse única e irrepitível. Essa aura forjada visava antes de tudo disfarçar a “impotência daquela geração em face do progresso técnico”.¹³ E, conseqüentemente, escamotear o aspecto serial da vida moderna em que estavam inseridos. Traços dessa segunda fase, realizada por fotógrafos profissionais, sobreviveram no longo período da fotografia familiar doméstica, incentivada pela indústria de filmes e câmeras portáteis.

As fotos tiradas no Parque Lage são, tal como as dessa segunda fase, padronizadas segundo uma estética industrial, e também recorrem frequentemente ao retoque. Mas, como são destinadas ao imediato remetimento ao olhar dos outros nas redes sociais, não são guardadas em álbuns. No máximo, podem ser vistas em algo como portfólios abertos e em constante reatualização, algo como jornais *online*, espécies de “eu diário” público. A privacidade como valor foi substituída pelo que uma autora chamou de “extimidade”.¹⁴ O cruzamento da câmera fotográfica com o microcomputador ligado à rede mundial de dados, o aparelho celular, que todos carregamos como uma prótese vital, muda o caráter da fotografia do rosto humano. Se antes ela era destinada a compor tristes e raramente visitados panteões da saudade, esquecidos em algum console nos interiores domésticos burgueses, ela agora é pública e validada pelo público. O olhar do outro confere realidade à cena construída na imagem.

A semelhança entre essas fotos de hoje e as da segunda fase descrita no ensaio benjaminiano se acentua, porém, se compararmos ambas com as da terceira fase dessa mesma história. O trabalho de fotógrafos como Eugène Atget e August Sander ocupa lugar central aí. Este último publicou um livro de fotografias em finais dos anos 1920, com prefácio do romancista Alfred Döblin, sobre quem Benjamin também viria a escrever, e que consistia em uma pequena amostra de um painel da população alemã de então, em suas atividades características, suas profissões e seus habitats, sem qualquer retoque. A “obra de Sander”, diz Benjamin, “é mais do que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos”.¹⁵ A técnica já é outra, em comparação com a dos pioneiros. Mas, tal como aqueles, estes fotógrafos estão “à altura de seu instrumento”, pois suas máquinas eram usadas como meios de conhecimento, e as fotografias pressupunham, da parte do observador, um interesse político: “Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, temos também que olhar os outros.”¹⁶ Esses fotografados por Sander, segundo Benjamin, eram “pessoas que não tinham

¹³ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 99.

¹⁴ SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance. A construção de si como personagem visível. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos, 17(3), pp. 353-364, setembro/dezembro 2015.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 103.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 103.

nenhum interesse em se fazer fotografar”,¹⁷ o que repete um traço dos primeiros rostos que surgiram nos daguerreótipos, que tinham um mundo próprio e não esperavam que a fotografia lhes construísse um.

Já os donos dos rostos que aparecem na segunda leva, os contemporâneos do jovem Kafka, estes esperam que a mágica fotográfica lhes restitua algo perdido. Acreditando nessa falsa promessa, tanto eles quanto os fotógrafos estão *aquém* da técnica da fotografia. Isso não significa que essas fotografias não possam chegar a um grau de sofisticação visual nunca visto. O caso do fotógrafo Edward Steichen é significativo. Ele não é citado por Benjamin, mas me parece um caso sintomático: Steichen se notabilizou não apenas por imagens retocadas através de diversas técnicas – fazendo com que parecessem pinturas e que, por isso, são apontadas como altos exemplos do chamado “pictorialismo” –, como também teve um papel importante na fotografia elaborada de estrelas do cinema. As fotos por ele tiradas de Marlene Dietrich ou de Charles Chaplin são a ponta de um iceberg criado pelo mercado de imagens dos atores da nova arte, que inundaram o imaginário popular a partir da consolidação da indústria cinematográfica. As imagens produzidas em inúmeros estúdios profissionais ao redor do mundo para figurarem nos porta-retratos das habitações burguesas do início do século XX, seguiam modelos como o de Steichen. Seja ao modo de Sander, seja ao de Steichen, a imagem luminosa do rosto humano adquire uma importância enorme. Benjamin cita um autor que, em 1907, já dizia que “nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados.”¹⁸

O ensaio benjaminiano insiste na importância da situação em que as fotografias são tiradas, o “de onde vêm”, assim como o “para onde vão” depois. As imagens se separam do fotografado e tomam rumos significativos. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ele lembra do caráter estranhamente alienante da separação da imagem do corpo no espelho, que tanto teria fascinado os românticos. No caso da imagem do ator levada pela câmera cinematográfica, Benjamin afirma que “essa imagem especular tornou-se separável dele, transportável. E para onde é transportada? Para diante das massas”.¹⁹ Nesse transporte, porém, abre-se uma oportunidade de conhecimento por parte dessas mesmas massas. Por isso ele vê “uma aplicação altamente produtiva para a auto alienação [*Selbstentfremdung*] do ser humano”.²⁰ As massas veem no ator alguém que, como elas, depara-se com um ambiente mecanizado onde é, tal como o trabalhador fabril, usado pelo maquinário e submetido a uma incessante dinâmica

¹⁷ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 102.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 103.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 75.

²⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 75.

de testes. Essa correspondência entre a imagem do ator e a auto imagem do público pode ser intensificada ou bloqueada. Uma vez que todos podem ter sua imagem transportada para uma tela, o cinema experimental russo da década de 1920, nos filmes de Dziga Vertov, por exemplo, trabalha na sintonia desse reconhecimento. Nesses filmes, ninguém aparece senão representando a si mesmo. Também estas, diz Benjamin, “eram pessoas que não tinham nenhum interesse em se deixar fotografar”, mas que, ao fazê-lo, não perdiam o contato consigo mesmos e com os contextos onde existiam de fato.²¹ Sob esse aspecto ao menos, ocorria o mesmo, portanto, que nas primeiras fotografias; depois, se repetiria nas de um August Sander e nos fotogramas de Vertov: o fotografado que contemplasse a imagem de si não era levado para longe de suas circunstâncias, nem a imagem do outro forneceria indicações equivocadas. No caso do cinema industrial europeu e americano da época, porém, Benjamin via uma obstrução a esse aspecto positivo da alienação da imagem e de sua subsequente restituição. Essa obstrução se daria na maquinação de um “culto às estrelas”, para o qual um artista como Steichen contribuiu com sua arte, a qual desfazia as possibilidades já em si mesmas um pouco tênues de reconhecimento e correspondência entre o público e o ator daqueles filmes, ao construir toda uma “ilusão da aura” em torno da vida particular dos atores, remetidos assim à distância celeste de astros. Como agravante, esse culto poderia incutir no espectador o desejo individual de se tornar, ele mesmo, uma estrela. Atomizado em uma bolha imaginada, esse espectador estaria muito mais vulnerável às estratégias do fascismo, por exemplo, que havia desenvolvido a técnica de “culto do público”, em que uma massa compacta, composta por indivíduos atomizados que não são capazes de reconhecer os verdadeiros traços comuns que possuem com o outro a seu lado. A coreografia social montada pelos filmes de propaganda nazista oferecem essa massa ou ajuntamento como espetáculo para si mesma. Na mesma época em que Sander ainda compunha o seu atlas, o fascismo desloca violentamente os rostos fotografados por ele, ressitua-os agora no cenário artificialmente reauratizado de comícios concebidos como espetáculos rituais, fotografados por Leni Riefenstahl e outros. Nestes, a massa é a contrapartida cênica da figura do novo político. A essas massas é permitida a expressão, uma expressão vazia de conteúdo, pois subtraída de sua real situação e interesses reais.

Em seu *Estética e anestésica*, Susan Buck-Morss explora as consequências desse tipo de “auto alienação sensorial”, que, segundo ela, “o fascismo não cria, apenas maneja”.²² Ou seja, o espetáculo oferecido pela imagem do corpo humano, nesse caso, cumpre as mais temíveis promessas dos espelhos. A estetização da política

²¹ “Uma parte dos atores que encontramos nos filmes russos não são atores no nosso sentido, mas pessoas que representam a *si próprias*”. BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 79.

²² BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Ver Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 156.

se constrói sobre essa alienação sensorial. Segundo Buck-Morss, a tarefa da estética seria não a compreensão e o refinamento do gosto, mas a recuperação da capacidade de ver, ouvir, etc. Como as imagens do rosto humano fotografado são as obras de arte mais contempladas desde o início do século XX, nelas se trava uma batalha pelo controle do sensorio humano. Em sua forma atual, disseminada nas redes sociais, na fotografia do rosto há traços fortes de uma estetização da imagem, através de um reeditado estilo de culto às estrelas, agora ao alcance de todos. A sereia esparramada da sala de exposições brinca de ser uma estrela. Mas é fundamental que se acredite firmemente na existência real de estrelas. Caso sua imagem venha a ser curtida e replicada por um número estratosférico de pessoas, ela provará que era verdade a sua condição estelar. “... como observou com razão Kracauer”, dizia Benjamin, “a questão de saber ‘se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo’ vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada”.²³

Mas o que tem uma atividade tão inocente e cotidiana quanto tirar fotos de si e dos amigos em um local aprazível e turístico como o Parque Lage? Não se trata apenas de uma atividade cotidiana de lazer? Pulando para um autor do século XXI, Jonathan Crary, encontramos outros elementos importantes para entender o empenho atual em alimentar, principalmente através da fotografia, as redes de sociabilidade eletrônicas disponíveis. A noção de vida cotidiana, da qual a prática da fotografia de si faz parte, é algo em disputa e que passa por rápidas transformações: “No final dos anos 1940 e nos anos 1950”, diz Crary,

a ideia de vida cotidiana era uma forma de descrever o que havia sobrado, ou o que permanecia em face da modernização econômica, e da subdivisão crescente da atividade social. O cotidiano era a constelação vaga de espaços e tempos *fora* de tudo o que era organizado e institucionalizado em torno do trabalho, da conformidade social e do consumismo. O cotidiano era o conjunto dos hábitos pouco notados, onde permanecíamos anônimos.²⁴

A imagem inquietante das instalações de uma indústria têxtil de janelas iluminadas, funcionando à noite em uma região rural da Inglaterra, em uma pintura de 1792 (*Arkwright's Cotton Mills by Night*, do pintor Wright of Derby),²⁵ na qual se vê ainda um camponês levando um carro de bois para um abrigo, é lida por Crary como um emblema premonitório do tipo de absorção total das atividades antes ditas cotidianas em uma temporalidade sem pausas, uma disponibilidade absoluta dos indivíduos a demandas de produtividade e consumo. Enquanto o camponês parece se dirigir para casa e para o sono, regido ainda pelos processos naturais e

²³ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 96.

²⁴ CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 82.

²⁵ CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 72.

seus contrastes entre dia e noite, adaptados à natureza, característico da revolução agrícola, se impõe o contraste com o novo ritmo emergente, o da revolução industrial, representado pelo moinho que, movido a eletricidade, irá continuar a sua função sem pausas, noite adentro. “O alinhamento temporal do indivíduo com o funcionamento de mercados, em desenvolvimento há dois séculos, tornou irrelevantes as distinções entre trabalho e não trabalho, entre público e privado, entre vida cotidiana e meios institucionais organizados.”²⁶ A era agora é a da “economia da atenção”, expressão criada por Eric Schmidt, um dos fundadores da corporação que detém a marca *Google*, no fim da década de 1990, para assinalar que as corporações dominantes do nosso século seriam aquelas que dominassem o número de globos oculares. A fotografia amadora, o registro do cotidiano, ganhou nova força justamente quando se cruzaram algumas condições: a transformação do telefone celular em um mini computador incessantemente atualizado em seus programas de comunicação, a ampliação da definição das máquinas fotográficas acopladas a ele, e o barateamento do uso de dados em rede, assim como a quase onipresença de redes de *wifi* em lugares públicos. Fotografar se tornou um hábito tão inserido na vida que podemos dizer que nosso olhar se acoplou à lente da câmera, e que a todo e qualquer instante avaliamos se o que vemos é ou não interessante de ser registrado e postado nas nossas redes. Quando não fotografamos, é porque o olhar-câmera julgou abaixo do nível mínimo de interesse para o espaço das redes. O não fotografado é o resto, uma zona de realidade infra iluminada não destinada para a grande memória visual a se acumular na nuvem de dados. Os parâmetros e modelos segundo os quais nós fazemos essa triagem incessante, no entanto, são ditados, antes de tudo, pelo estilo das chamadas “bolhas”, as redes específicas de que participamos. Os estilos variam, de uma bolha para outra, mas a adaptação a elas é um dado quase invariável. Tive a impressão de poder discernir qual o estilo da bolha em que vivem aqueles visitantes do Parque Lage. Eu os observava desde a zona de sombra que fica para além das suas bordas e podia ver como essa bolha transbordava, através de suas diretrizes de estilo, nos espaços não virtuais do parque.

Provisoriamente, podemos com a ajuda de observações de analistas da comunicação digital, apontar algumas marcas desse empenho auto estetizante. 1) Ele é fruto do que é chamado de “desinibição tóxica”.²⁷ Ou seja, as poses que testemunhei no Parque Lage eram a versão visível no mundo *offline* de um modo de comportamento virtual. “Desinibição tóxica” denomina o quanto o espaço de comunicação virtual induz a que acreditemos que o que dizemos e mostramos nas redes “têm lugar em uma realidade alternativa”,²⁸ onde imperam outras regras. Estas se mostram mais importantes do que antigas regras do tato que norteavam o espaço real. Isso significa que, no ato de posar como sereia no chão de uma exposição de arte, o menos importante é o ambiente real onde isso acontece e que

²⁶ CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 84.

²⁷ BARTLET, Jamie. **People vs. Tech**. Nova Iorque: Diton, 2018, p. 59.

²⁸ BARTLET, Jamie. **People vs. Tech**. Nova Iorque: Diton, 2018, p. 59.

os olhos que menos contam são os que testemunham aquele comportamento no mundo físico; e que, finalmente, tampouco importa a situação real da pessoa fotografada. 2) Esse descompromisso com a realidade imediatamente circundante é uma das facetas de um mundo dominado pela incessante coleta de dados sobre os desejos e tendências dos indivíduos, o novo “panóptico”, uma realidade controlada pelas duas ou três corporações bilionárias pelas quais passa toda essa informação, em termos mundiais, e cujo declarado objetivo é “compreender você melhor do que você compreende a si mesmo”,²⁹ o que só tende a reforçar a auto alienação em curso no gesto de se fazer fotografar. Um olho inteiramente dedicado a selecionar ou produzir cenas que encaixem em uma certa área do mundo *online* é um órgão que limitou a si mesmo de forma radical. A nossa auto imagem se fundiu a um padrão, e nos dedicamos a utilizar o mundo *offline* como estúdio para encaixá-la, não importando se no Parque Lage ou onde quer que seja. O mundo *offline* se esvazia um pouco a cada dia, e o que dele resta é apenas a incômoda lembrança de que ainda não se vive inteiramente *online*. O espaço físico representa hoje uma incômoda área de resistência e lentidão, mas é aí que se sente de fato as consequências do que é pautado nos espaços *online*. A vida política real hoje é refém do que “cola” no mundo paralelo das redes. Figuras impensáveis de serem vistas no primeiro plano da política até poucos anos atrás, por se movimentarem com facilidade exemplar no espaço da desinibição tóxica, hoje detêm a prerrogativa de formatar o mundo *offline*. A tecno estetização do rosto comum que é praticada diariamente, como nos atos fotográficos que presenciei no Parque Lage, não está separada disso, mas navega nas mesmas águas e se comunica diretamente com estetização da política em sua forma atual. Ela se alimenta e realimenta na mesma cultura da imagem, na qual vigem leis próprias que são cada vez menos consistentes com as que regem o mundo perceptivo e presencial *offline*.

Benjamin já notava, na década de 1930, em um trecho que recebe um novo sopro de vida vindo da atualidade, e com o qual encerramos, que as condições estéticas em que se efetiva a política é indissociável das tecnologias da imagem, do aparato tecnológico que é, na verdade, o ecossistema da vida comum, e que ele chama aí de a “aparelhagem”:

A crise das democracias deixa-se compreender como uma crise das condições de exposição da figura política. As democracias expõem o seu político diretamente em sua própria pessoa e diante de representantes. O parlamento é seu público. (...) Os parlamentos esvaziam-se ao mesmo tempo que os teatros. (...) Disso resulta uma nova seleção, uma seleção diante da aparelhagem, da qual o campeão, a estrela e o ditador emergem como vencedores.”³⁰

²⁹ BARTLET, Jamie. **People vs. Tech**. Nova Iorque: Diton, 2018, p. 17.

³⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 75.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTLET, Jamie. **People vs. Tech**. Nova Iorque: Diton, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Vera Ribeiro; Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance. A construção de si como personagem visível. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, 17(3), p. 353-364, setembro/dezembro 2015.

Artigo recebido em 20/12/2020
Aceito em 20/12/2020