



## **Trauma, Delicadeza, Desaparecimento: Fotografia e Experiência de Si<sup>1</sup>**

Larissa Souza VASCONCELOS<sup>2</sup>

Osmar Gonçalves dos Reis FILHO<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceara.

### **RESUMO**

Neste artigo me proponho a refletir sobre como as práticas cotidianas de produzir imagens de si e publicar na internet podem estar relacionadas à produção de novos modos de ser e estar no mundo. Interessa-me compreender como a produção de imagens inserida no dia a dia dos sujeitos pode se revelar como estratégia de experimentação de si e transformação do cotidiano através do encontro com fabulações e desaparecimentos revelados na imagem. Faço uma análise, para efeitos de estudo de caso, das práticas e fotografias relativas à construção do álbum virtual da fotografa Tayná Borges entre os anos de 2007 e 2010.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; experiência; intimidade; ciberespaço; subjetivação.

### **TEXTO DO TRABALHO**

Trago aqui algumas questões apresentadas por mim no trabalho que realizei para conclusão do curso de graduação em Comunicação Social na Universidade Federal do Ceará. Na ocasião me interessava compreender a relação que existia entre uma certa produção de imagens de si, publicada no ciberespaço, e os modos contemporâneos de produção de subjetividade. Para isso, debrucei-me sobre a análise das imagens e práticas fotográficas de Tayná Borges (23 anos, Belém – PA) que entre os anos de 2007 e 2010 alimentou um álbum virtual na rede Flickr.

As imagens que Tayná publicava eram, em sua grande maioria, autorretratos pouco usuais e extremamente íntimos. Ela aparece em praticamente todas as suas fotos, se expondo situações que transitam entre o extremamente comum (como ler um livro deitada na cama) e o onírico (como receber visitas de passarinhos). Tayná nos mostrava, por vezes, o seu corpo de forma pouco “glamourizada”, expondo marcas e cicatrizes, trazendo suas fragilidades para a superfície da imagem, como uma forma de “se estudar”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, email: emquasetudo@gmail.com

<sup>3</sup> Orientador do Trabalho. Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, email: osmargoncalves@hotmail.com



Início assim o meu segundo capítulo, que tento sistematizar nesse artigo, traçando uma espécie de genealogia da relação entre arte e intimidade, buscando compreender como tal relação foi desenvolvida nos anos 60 e 70, na obra de artistas como Nan Goldin e Cindy Sherman, e como está sendo pensada na contemporaneidade, em trabalhos como o do coletivo paulista Cia de Foto, tentando entender posteriormente como Tayná se relaciona com tais circuitos.

Parto da suposição de que o que conecta estes três pontos no mapa, - Nan Goldin, Cia de Foto e Tayná - é uma relação comum que os atravessa: entre a fotografia e o que chamarei aqui de experiência de si. Esta relação não se centra na forma como a primeira pode se ocupar em documentar ou representar à segunda. Trata-se, na realidade, de um processo de retroalimentação: o gesto cotidiano da fotografia operando como um artifício que pode criar condições para a existência de uma “experiência de si”, e que, através do fruir desta experiência, também pode ser transformado, entrar em devir.

Mas a que, exatamente, me refiro ao falar aqui de “experiência de si”? Acredito que a decomposição do termo pode ajudar a esclarecer a que ele vem aqui. Concentremo-nos inicialmente no que seria “experiência”.

Talvez seja até um tanto irresponsável utilizar o termo “experiência”, tão profundamente pensado por várias áreas do conhecimento, de forma quase descontextualiza, já que passarei tão brevemente por esse. Mas desconfio que possamos definir experiência aqui, de uma forma quase singela, como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” numa oposição ao que simplesmente “se passa, acontece, ou toca.” (BONDÍA, 2002, pg.21).

A experiência estaria relacionada a uma certa permanência do que “nos acontece”, à forma como esses acontecimentos se inscreveriam em nós. Se todos os dias muitas coisas acontecem, poucas “nos acontecem” de fato. Poucas se inscrevem em nós. Para Jorge Larrosa Bondía (2002) o próprio mundo está organizado de uma forma a fazer que muitas coisas aconteçam, o tempo todo, mas que nada realmente “nos aconteça”, transformando o que poderia ser experiência numa *antiexperiência*.

Assim como Bondía, outros autores já se dedicaram a pensar sobre o problema da *experiência que falta*. Em “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin aponta, por exemplo, a subtração da experiência que resulta da ruptura da transmissão cultural que se estabelece após a I Guerra:

“[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência [...]. A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma [...]” (BENJAMIN, 1986, p.118).

Giorgio Agamben, retomando as questões levantadas por Benjamin, também vai pensar sobre a precariedade (ou mesmo inexistências) da experiência em nosso tempo. Em “Infância e História”, ele fala de sujeitos despossuídos da experiência e da impossibilidade desta num lugar de certezas: “a experiência é com efeito incompatível com a certeza; uma experiência que se torna calculável e certa perde sua autoridade. É impossível formular uma máxima e recontar uma história sob o império de uma lei científica” (AGAMBEN, 2002, p.32)

Se experiência diz respeito a algo que nos acontece e que se inscreve em nós, produzindo intensidades, o “Si”, no termo experiência de si, vem aqui num sentido foucaultiano de “relação consigo”, “relativo a si”. “trata-se de uma relação de força consigo [...] da constituição de modos de existência, ou de invenção de possibilidades de vida [...]” (DELEUZE, 1992, p.120) A experiência de si seria, assim, algo que “nos acontece” por vias de uma relação consigo, produzindo novos modos de estar no mundo.

Portanto, é possível afirmar que as fotografias produzidas por Nan Goldin, Cia de Foto ou por Tayná não corresponderiam ao simples relato autobiográfico. É preciso entender que elas “não só testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade á própria experiência [...] tecem a vida do eu e, de alguma maneira, a realizam.” (SIBILIA, 2008, pg. 33) Mas como isso se dá, exatamente?

Aqui me ocuparei do pensamento sobre essa produção de imagens buscando analisar os processos implicados na construção do álbum virtual de Tayná Borges. Para guiar a minha análise, sigo tendo como fio condutor essa relação entre fotografia e intimidade, pensando em como a inserção da fotografia no cotidiano de um indivíduo pode abrir espaço para a “experiência de si”, operando na produção de subjetividades, na invenção de si e do mundo.

### **1. Eu me invento na imagem. Eu me invento pela imagem. Ela se reinventa comigo**

Para começarmos a pensar a relação de Tayná com as imagens que produzia durante o período em que alimentava o álbum, acredito que seja importante voltar ao



início, à gênese deste. Os usos que Tayná fazia do Flickr ultrapassavam, principalmente no início, à investigação estética, à experimentação dos possíveis da imagem. Podia-se perceber, sobretudo, que aquele espaço servia para compartilhar também uma complexa forma de estar no mundo, de invenção de si.

Quando Tayná si fotografava parecia existir ali não só uma forma de criar autorrepresentações, traduzir-se em imagem, mas a busca de um modo de relacionar-se consigo, com o próprio corpo, com a própria imagem:

Desde o começo eu fui pelo caminho do autorretrato. Tomei essa escolha porque precisava me sentir mais confortável comigo. Queria me ver, me estudar mesmo, entende? E acabei ganhando gosto pela coisa e fui me apaixonando por mim, pelas coisas novas que eu descobria, eu acho. (Tayná em entrevista concedida para a elaboração do TCC)

O extremo desse modo de utilizar a fotografia para “se estudar” pode ser encontrado em algumas imagens que Tayná produzia no início da utilização de seu álbum virtual, quando ela participava de grupos do Flickr (como o DestroyYrself<sup>4</sup> e o self - mind - world Destruction<sup>5</sup>) nos quais os usuários compartilhavam imagens de práticas de automutilação.

Nessa época Tayná costumava fotografar e publicar nos grupos imagens de seus cortes e cicatrizes, expondo um corpo vivo, marcado pela experiência. O que estava em jogo era “uma mudança que vai da carne à fotografia como prática de conhecimento sobre si mesmo.” (ABREU, pg.01, 2010)

Além de postar imagens de cortes e cicatrizes, os usuários de tais grupos destinados à publicação relativa à autodestruição também compartilhavam textualmente alguns *modos de fazer*, formas de efetivar a autodestruição. As postagens possuíam temas variados: Que tipo de remédios ou drogas consumir, quais os melhores instrumentos e métodos para a prática de automutilação, pequenos manuais para anorexia e bulimia, etc.

Tais operações de interferências no corpo não são exclusividade dos grupos virtuais de automutilação. A *bodyart*, nos anos 60, já se utilizava desse tipo de alterações, muitas vezes levadas ao extremo, nas suas práticas artísticas. Podemos citar os trabalhos de Gina Pane, Michel Journiac, Urs Lüthi ou mesmo a performance de Chris Burden, na qual o artista leva um dentro de uma galeria de arte.

---

<sup>4</sup>[http://www.flickr.com/groups/destroy\\_yrself/](http://www.flickr.com/groups/destroy_yrself/)

<sup>5</sup><http://www.flickr.com/groups/selfmindworlddestruction/>



Apesar de estarmos, provavelmente, diante de motivações distintas para tais práticas de intervenções no corpo (já que a exposição das modificações do corpo na *bodyart* se dava, provavelmente, por um desejo de ruptura e nos álbuns virtuais se dá por motivos que desconhecemos), é importante perceber que há em ambas uma dimensão performativa, uma performance de si, independente de qualquer estatuto de arte.

A dimensão performativa nas fotografias que exibem imagens de automutilação não reside somente nas interferências *no corpo*, mas também nas interferências *do corpo*, que se estabelecem na própria imagem e para além de suas bordas:

A performance não está só no se coloca em cena na imagem. Também são performers ativos os que, com uma câmera fotográfica na mão, realizam algum tipo de ritual privado que resulta em um recorte da realidade, elegendo e descartando, num sentido político, e interferindo fisicamente com o seu corpo na cena para modificar o que se está fotografando. (PANTOJA, 2009, pg. 17)

Detenhamo-nos por um momento nesse gesto de produzir imagens de marcas e cicatrizes e no próprio gesto de agir sobre o corpo, o modificando. Se pensarmos o corpo como vetor da individuação, “fundado num fechamento da carne sobre ela mesma e sobre a humanidade intrínseca e única dessa matéria” (LE BRETON, 2005, pg.64), que significados e consequências estariam implicados no ato de modificá-lo?

Para David Le Breton (2005), a condição humana é a condição corporal. Subtrair alguma coisa do corpo, ou lhe acrescentar, coloca o sujeito modificado em posição ambígua, intermediária, rompendo fronteiras simbólicas:

Se o corpo é um símbolo da sociedade [...] toda ameaça sobre sua forma afeta simbolicamente o vínculo social. [...] Pensar o corpo é pensar o mundo e o vínculo social; uma perturbação introduzida na configuração do corpo é uma perturbação introduzida na coerência do mundo. (LE BRETON, 2005, pg.65)

Se pensar o corpo é uma forma de pensar o mundo, poderíamos dizer que agir sobre o corpo, seja por meio de uma intervenção física (como cortar-se, escrever sobre ele, etc...) ou da própria imagem, também se configuraria como uma forma de operar no mundo. Deste modo, podemos localizar nas imagens que Tayná produzia de si uma operação dupla: Em uma via, a potência da imagem como produção de intensidades, experiência de si, de invenção de si pela imagem. Em outra via, o próprio gesto de agir sobre si mesma, de se fotografar, de se inventar, como uma ação que repercute no mundo: “sendo inventado pela imagem e as proliferando, o humano é força participativa

da invenção do próprio mundo que o cerca.” (MIRANDA, 2008, p.32). A invenção seria, portanto, “de modo recíproco e indissociável, a invenção de si e a invenção do mundo” (KASTRUP, 2000, pg.38)

É importante perceber sempre a dimensão de “si” e de “mundo” que se apresentam nesses processos. Perceber, principalmente, a impossibilidade de separar completamente essas duas dimensões. Poderíamos dizer que as imagens de Tayná se projetavam, desde o princípio, na relação com o outro. Mas não se trata somente de um “outro - outro”, um sujeito exterior a si que vê essas fotografias publicadas na internet, por exemplo. Trata-se também de um “outro-eu”, quando se ilumina a possibilidade de “se ver fora de si”, ver a si mesmo plasmado em uma superfície. Ou ainda “se ver de fora”, como se por um instante se pudesse assumir o papel de um outro para olhar para si mesmo:

O que está em questão é entender o sujeito não como cópia de si mesmo, mas como entidade em estado de outramento não conforme sua vontade ou sua pseudoliberalidade, mas pelas ofertas externas, pelo horizonte, que será, em alguma medida, alvo do desejo: medida de singularidade. Então, a imagem digital pode ser emblema de um estado de outramento que, consiste em tornar-se estrangeiro de si mesmo, possibilitando ao sujeito experimentar-se em novos espaços e modos de existência. Aqui, o sujeito pode ser entendido, como uma multiplicidade à espera de recursos para sair do conhecido e refazer sua forma através dos devires apresentados pelo mundo. (KIRST e FONSECA, 2010, pg. 404)

Os autorretratos parecem vir ao mundo para responder a inquietação da personagem central do romance “Um, Nenhum, Cem Mil”, de Luigi Pirandello. Ao descobrir, através de um comentário da sua mulher, que a imagem que ele via no espelho não era a mesma que os outros viam, Vitangelo Moscarda inicia uma saga em busca da própria imagem, onde não seria mais possível viver no desconhecimento:

A ideia de que os outros viam em mim alguém que não era eu tal como eu me conhecia, alguém que só eles podiam conhecer olhando-me de fora, com olhos que não eram os meus e que me davam um aspecto fadado a se sempre estranho a mim, mesmo estando em mim [...], uma vida na qual, mesmo sendo a minha para eles, eu não podia penetrar, essa ideia não me deu mais descanso. [...] Como suportar em mim este estranho? Este estranho que eu mesmo era para mim? Como não o ver? Como não o conhecer? Como ficar para sempre condenado a levá-lo comigo, em mim, à vista dos outros e, no entanto, invisível para mim? (PIRANDELLO, 2003, pg.36)

Para desvendar sua própria imagem, Moscarda precisou sair em busca dos olhares dos “outros” sobre um outro que era ele mesmo. Ou um outro que era cem mil outros. Ou um outro que era nenhum. Um outro que só existia na relação.

A busca pelo “outro” (que como dito anteriormente, pode ser um “outro – eu”) nas imagens de Tayná, ainda se dá por meio de insinuações do “eu como outro” na



própria imagem, através da estratégia do autorretrato como encenação de si (Fabris 2004). A exemplo da artista Cindy Sherman, que problematizava noção de autorretrato na medida em que encenava vários personagens, Tayná cria para si diversos papéis, expondo várias versões de si mesma, como nos autorretratos nº2, 3º e 4º (anexo).

No autorretrato nº2 Tayná desenha bigodes em si mesma e se fotografa, criando um certo deslocamento através da infiltração da ambiguidade *masculino-feminino* na imagem. Essa estratégia, de criar imprecisões de gênero nas autorrepresentações, foi muito utilizada, inclusive, pela pintora Frida Khalo, que estampa a blusa de Tayná nessa mesma imagem e a quem ela parece fazer referência direta.

Tayná traz o conflito para a imagem. Temos a breve impressão que se trata de uma imagem bipartida, com sobreposições de sentido, na qual existe uma Tayná que ri ironicamente e outra que sangra (autorretrato nº3). E a despeito de serem duas, são uma só. Ou, como no livro de Pirandello: Nenhuma - pois não a conhecemos de fato, não podemos. Cem mil - uma para cada um dos muitos de nós mesmos que olham para ela.

## **2. “Tentar abraçar a leveza, chamar o tempo da delicadeza interior.”<sup>6</sup>**

Se isso que estou chamando aqui de “experiência de si” se dá na prática fotográfica de Tayná a partir da descoberta e invenção de multiplicidades do próprio eu por meio das imagens, também podemos encontrá-la na experimentação do dia-a-dia através do gesto cotidiano de fotografar.

Na segunda fase de seu álbum é possível perceber que as imagens de Tayná começam a adquirir um outro tom. Ela já não se concentrava tanto na proposição de criar várias personalidades para si através da estratégia de fabulação dos autorretratos, nem de registrar seus cortes e cicatrizes. As fotografias de Tayná, nesse outro momento, se aproximam muito mais de uma tentativa de produzir narrativas cotidianas, de se apropriar do que acontece diariamente ao seu redor.

O gesto de fotografar passa a ocupar na vida de Tayná um lugar junto a outros hábitos rotineiros. Tomar café, ler, tomar banho, namorar, dormir... Fotografar surge como um gesto que acompanha outros gestos, que passa a vista sobre eles como se os analisasse.

É nesse período da produção fotográfica de Tayná que o espaço da casa passa a ocupar um importante lugar em suas narrativas cotidianas. A casa não mais como um

---

<sup>6</sup> Trecho retirado do exercício de escrita livre realizado com Tayná para o TCC.

cenário, mas quase como um personagem ou como um estado de alma, como território da descoberta de formas de estar no mundo:

Propor uma poética do cotidiano para contemporaneidade, quando este está dilacerado pelas transformações urbanas e midiáticas, implica enfrentar o embate ético e estético de pensar os espaços de narrativas da intimidade, especialmente o da casa. (LOPES, 2007, pg.83)

É interessante perceber o papel que a casa, e mais especificamente o quarto, ganha de *lugar para ser* nas imagens de Tayná durante esse período. Perceber a forma como ela nos apresenta seus objetos, interfere nas paredes, se coloca no espaço. Lá ela brinca com seus gatinhos e dorme abraçada com a namorada. Tudo e qualquer coisa que acontece entre aquelas paredes parece carecer de registro.

Mas as fotos de Tayná não são apenas registros do que acontece habitualmente em seu quarto. É preciso apontar que apesar de toda a sua cotidianidade as fotografias de Tayná se aproximam mais de *construções oníricas do dia-a-dia* do que de *registros crus*, puramente documentais. Podemos perceber nas suas imagens uma espécie de fabulação, organização fantástica dos possíveis da imagem, ainda que estas estejam bem mais empenhadas nesse momento em construir narrativas do cotidiano.

Podemos identificar nessas imagens dois instantes de sua produção. No primeiro, Tayná desenha o espaço, cria uma espécie de paisagem. Dispõe objetos, escreve no espelho, cola imagens nas paredes. Ela também escreve no próprio corpo, escolhe a roupa que vai vestir ou se não vai vestir nada. Elege o local no qual vai se colocar na foto, que pose vai fazer e posiciona a câmera. Havia ali uma preocupação poética, de dar corpo à cena, como Tayná me disse em uma entrevista realizada para o TCC:

O fato de escrever em mim, nas paredes, de usar objetos é pela composição da fotografia de fato. Como se aquela cena pedisse por certa coisa pra poder ficar completa, pra imagem estar fechada. Então eu matutava até conseguir achar o que e como seria usado ali. (Tayná em entrevista)

Depois de fotografar, Tayná utilizava programas de edição de imagens para criar em suas fotografias uma atmosfera muito própria, que por vezes remetia aos registros caseiros analógicos. Ela trabalhava a imagem de forma que as cores e texturas se assemelhassem às das fotografias polaroides ou mesmo da estética lomográfica. Fotografias granuladas, dessaturação, desfoque, cores que fugiam do lugar...

Esse retorno ao analógico, ainda que por simulação e manipulação de imagens digitais, parece revelar silenciosamente o desejo de regressar a um tempo no qual as



fotografias estavam cercadas por outras crenças e valores. Existiam em menor número, existiam materialmente. Eram objetos afetivos pertencentes a um tempo distante dos excessos e generalidades do digital.

Assim, é possível perceber que a relação de Tayná com o que acontece no seu “lugar de ser” não é de registrar passivamente o que ocorre, mas de criar situações e sentidos, fazer acontecer para que seja registrado. Não se trata de uma relação de *buscar o real*, mas de desfiar o real em possíveis e tecer a si mesma, tecer o que se quer dizer.

Tayná parece criar, com sua câmera fotográfica, o que o pesquisador Denilson Lopes chama de *poética do cotidiano*. Sem se debruçar no registro de grandes acontecimentos, as imagens de Tayná delineiam o espaço para a sutileza, para delicadeza, para uma serenidade inquieta, para o comum, para o amor. Um espaço de oposição à violência, à cidade-caos, à indiferenciação das multidões.

A busca por uma poética do cotidiano, para Denilson Lopes, precisa se abrir para “enfrentar o problema do Real” e assim avaliar suas possibilidades (LOPES, 2007, pg. 84) Pensar o que fazer quando o Real está cada dia mais se transformando em uma experiência midiática, em espetáculo.

E o caminho que Denilson Lopes propõe não é o caminho do Real como trauma, da violação do corpo, do abjeto. Caminho que já se mostrou, de acordo com Hal Foster (1996), como um encontro perdido o Real. Em seu livro “A Delicadeza”, Denilson propõe uma alternativa diferente:

Não o Real inassimilável, nem o Neonaturalismo, que afirma o papel do artista como observador e fotógrafo da realidade, mas um real em tom menor, espaço de conciliação, possibilidade de encontro, habitado por um corpo que quase se dissolve na paisagem, nem mero observador, nem agente, apenas fazendo parte do quadro, da cena; o repouso ativo do devaneio em que o mundo e a paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos. (LOPES, 2007, pg.87)

Em seu álbum virtual, Tayná pareceu percorrer o próprio caminho das possibilidades de encontro com o Real: inicialmente pelo caminho do “trauma”, da exposição de um corpo infringido, modificado por dolorosas interferências. Depois a busca do Real pelo contingencial, pela leveza, pela delicadeza.

Delicadeza que se apresenta nas imagens de Tayná através de composições sutis, transparências, texturas, cores pouco saturadas. Delicadeza que se coloca também no



próprio modo com que Tayná se coloca “em cena”, muitas vezes como se fosse mais uma camada, contorno que se mistura à paisagem.

Penso que o autorretrato nº 5 de Tayná (anexo) pode nos levar ao encontro da tal delicadeza de uma forma muito bonita. Uma imagem em que nada grita, tudo é sussurro. Uma imagem de várias camadas. O mais profundo, quase invisível para nós, é “o mundo lá fora”. Para tentar vê-lo, é preciso atravessar todas as *peles* da fotografia.

Depois a janela, recorte de luz atrás da cortina, que é também outra camada. As duas ajustam o que na imagem deve ser visto. Aí vêm as roupas, junto ao apanhador de sonhos. Pedacos íntimos e translúcidos. Vestem sem vestir, se colocando no papel duplo de mostrar e esconder. E finalmente ela, Tayná. Epiderme da imagem, recortada pela luz, quase sombra. Tayná não é, aqui, o centro da imagem. Tayná se fundiu na paisagem. Como no poema “A arte de infantilizar formigas”, de Manoel de Barros, no qual o poeta funde o lagarto com as folhas, diz que o lagarto “folhou”.<sup>7</sup>

No exercício de livre escrita sobre imagens, Tayná fala do convite à delicadeza que essa imagem carrega: “(...) Me agrada a delicadeza. Roupas que eu usava diariamente: pequenos símbolos da alma. A transparência é quase fantasmagórica, a sensação é de clareza. Um tentar abraçar a leveza, chamar o tempo da delicadeza interior. A vulnerabilidade bonita.”.

É preciso entender que os termos como “delicadeza” e “leveza” dos quais falamos aqui não são “só um tema, uma forma, mas uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e desejo de discricção em meio à saturação de informações” (LOPES, 2007, pg.18) Não representam “só questões formais, mas um estar diferenciado no mundo.” (LOPES, 2007, pg.72)

Há uma dimensão extremamente política nas tessituras poéticas que se abrem para a sutileza, para o cotidiano, para o mínimo, para uma certa rarefação. Podemos pensar, por exemplo, nas “coletas” de Brígida Baltar. Nesses trabalhos a artista sai de casa para recolher efemérides como orvalho, maresia e neblina. Invisibilidades que logo se transformam em água e somem. Um trabalho para a inutilidade num tempo de

---

<sup>7</sup>“Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra meu avô começou a dar germínio. Queria ter filhos com uma árvore. Sonhava de pegar um casal de lobisomem para ir vender na cidade. Meu avô ampliava a solidão. No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do quintal : Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra dentro. Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato. Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou. Aí a nossa mãe deu entidade pessoal ao dia. Ela deu ser ao dia, e Ele envelheceu como um homem envelhece. Talvez fosse a maneira que a mãe encontrou para aumentar as pessoas daquele lugar que era lacuna de gente.” *A arte de infantilizar formigas*, de Manoel de Barros.



imperativos de superprodução que exige (Foucault, 1996) “corpos politicamente dóceis, mas economicamente produtivos.”.

Abrir-se para essas poéticas diz respeito a baixar o tom, pisar com cuidado. Diz respeito à busca de uma vida possível, quando a delicadeza atua como “uma espécie de resistência passiva, abertura para uma inquietação nova.” (PELBART, 2000, pg. 85)  
Abrir-se para essas poéticas é uma forma de se abrir as possibilidades da experiências:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, pg. 24).

### 3. Desaparecer discretamente

*“... e já um castelo de areia  
um campo aberto  
até uma manhã de sábado  
somem-se dali.”*

**Tayná Borges, СВЕТОПИСЬ<sup>8</sup>**

Como lidar com objetos efêmeros? Por que pesquisar algo que não permanece? Uma foto por vez. Bastava um click. Tayná foi mitigando aos poucos as histórias que habitavam aquele álbum. Primeiro foram as imagens de cortes e cicatrizes. Mais tarde as imagens em que Tayná aparecia com uma moça com quem já não namorava mais. Depois aquelas em que aparecia sem roupa ou se expunha em excesso.

Assim Tayná ia reescrevendo lentamente seu passado. Dia após dia um passado novo. Como se assim pudesse reescrever o próprio presente. E porque não o futuro? No ciberespaço, mais do que em qualquer outro espaço, o passado se configura de forma volátil, passível de alteração a qualquer tempo. E distorcer o passado modifica o presente, transforma as narrativas. Que tipo de significados e implicações criar novas histórias para si pode trazer aos sujeitos? Como eles se produzem através dessas

---

<sup>8</sup> Poema de Tayná escrito a partir de uma foto de Andrew Tarkovsky. Na íntegra em: [http://carpelo.blogspot.com/2011/09/blog-post\\_14.html](http://carpelo.blogspot.com/2011/09/blog-post_14.html)



narrativas criadas? Trata-se aqui, dentre outras coisas, da relação desses indivíduos como o real e com o tempo mediada por essas imagens.

Hoje tento pensar o gesto de apagar, executado sem nenhum aviso mais explícito, como um gesto de escrever. De reescrever. Como um gesto tão carregado de potência poética, potência de vida, como todas aquelas imagens que ele fez sumir.

Durante o tempo que fez uso do Flickr, Tayná não costumava pensar muito nos possíveis problemas que as suas publicações poderiam trazer para si ou para outras pessoas. Produzia por impulso, publicava por impulso:

Eu nunca publiquei uma foto pensando nas consequências dela e isso era até um bocado imaturo, inconsequente, egoísta da minha parte. A escolha se dava pelo reconhecimento: se eu reconhecia numa foto a sensação, a atmosfera e a beleza ou feiura que eu busquei naquele momento, ela seria publicada. (Tayná em entrevista)

Mas chegou o momento que o hábito cotidiano e até então inofensivo começou a se transformar um problema para Tayná. Por expor o passado como uma fratura, pelo embate constante com *outras* que ela já não era mais, por provocar ciúmes e magoar pessoas que ela amava. O lugar que antes era utilizado por ela para resolver algumas coisas havia se transformado em mais uma coisa para resolver:

Isso tudo foi acontecendo porque certas fotos ali incomodavam a minha namorada, então eu apagava sempre que percebia algo fora dos eixos. Até que um dia, por conta de uma briga, a minha impaciência, raiva, não sei, me levou a apagar a conta definitivamente. Mas foi a decisão mais certa a tomar, devo admitir. (Tayná em entrevista)

Quais o significados do gesto de desaparecer, de se tornar invisível, num mundo onde a regra que parece imperar é de aparecer cada vez mais? Um álbum virtual apagado não nos conta só da efemeridade do que se produz na internet, da impermanência dos discursos e dos sujeitos que habitam o ciberespaço. Um álbum virtual apagado nos conta também sobre a busca de uma forma de *resistir* num mundo de superexposição, sobre a busca por uma *ética do desaparecimento*.

Desaparecimento como aparição, presença que se realiza na falta, na recusa. Como em *Bartleby*, de Melville, obra que já foi pensado por filósofos como Deleuze e Agamben. O escrivão Bartleby é lembrado por sua resistência passiva que opera através do postulado que nem nega nem afirma: “Eu preferiria não”. Ao proferir o seu “*I would prefer not to*”, diante de qualquer comando que lhe era dado, Bartleby ia desaparecendo



aos poucos, se tornando ausente, até o desfecho da história, quando desaparecer por completo. Ao passo que ele evanesce, se torna mais presente na sua ausência. As pessoas do escritório em que trabalhava já começavam a repetir meio inconscientemente a palavra “preferiria”. Quanto mais ele silenciava e esvaziava qualquer gesto, mais agitação e inquietação se produzia ao seu redor.

Deletar o próprio álbum virtual (que durante muito tempo foi um espaço de produção de enunciados de si) sem nenhuma justificativa ou aviso prévio parece ser uma forma de também dizer “Eu preferiria não”. Uma forma de reagir às exigências de mostra-se, de fazer-se visível. Uma forma de “[...] recusa de toda formulação, que se abandona a firmeza de um dizer por que se abandona a autoridade de um eu, de uma identidade [...]” (PELBART, 2000, pg. 85)

É preciso entender, então, aonde reside hoje a força da produção de conteúdos de si. As experiências fotográficas de Tayná parecem nos dar uma pista: elas possibilitam que se dirija o olhar e ação para a própria vida, para o que é tão primário e que de tantas vezes visto quase se torna invisível. Trata-se da possibilidade de agir sobre a própria vida, experimentá-la, quando o poder a tomou de assalto penetrou todas as suas esferas, “desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente apropriado pelos poderes.” (PELBART, 2007, pg. 57)

A potência das imagens de Tayná parecia residir justamente nessa relação de se apoderar da própria vida. Tentar viver quando a ordem do dia é sobreviver. Não se trata de uma exposição para transgredir, mas uma exposição para experimentar e tornar possível. Ter a vida nas mãos, deixar que algo *nos* aconteça.

E não se trata, entretanto, de uma captura da vida para fazer operar dispositivos de controle, para fazer consumir, produzir, trabalhar. Trata-se na verdade da busca por uma forma de resistir que se impetra na procura por uma experiência de si possível, legítima.

E é na própria vida, como adverte Michel Foucault, que mora a força capaz de reagir às ações do poder sobre ela. É a biopotência respondendo ao biopoder. O que parecia totalmente submetido ao capital, passivo e inerte, a própria vida, “aparece agora como um reservatório inesgotável de sentido, como um manancial de formas de existência, como um germe de direções que extrapolam, e muito, as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos”. (PELBART, 2007, pg. 58)



Não se trata só de produzir imagens que representam a vida, mas da própria experiência de fotografar inserida nela, a modificando, reconfigurando. Quando o mundo não é mais acessível a não ser através das mídiatizações que o transformam em espetáculo, quando um fluxo sempre crescente de imagens o torna opaco, quando o mundo se reduz a uma abstração, a um signo, então, nessa situação “fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso talvez consista em defender os valores humanos da vida contra a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial.” (ROUILLE, 2009, pg. 362)

## REFERÊNCIAS

ABREU, Elane de Oliveira. **Do corpo como ruína à fotografia como experiência de si.** In: Seminário Nacional de Comunicação, Cultura e Cidadania, 2010, Fortaleza. Anais do Seminário Comunicação, Cultura e Cidadania. Fortaleza : Imprensa Universitária, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza.** In: **Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre experiência e o saber de experiência.** In: Revista Brasileira de Educação. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOSTER, Hal. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century.** Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro, Vozes, 1983.

KASTRUP, Virginia. **O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção** In: CASTRO, L. R. de; BESSET, V. L. (Orgs.). Pesquisa-intervenção na infância e juventude. Rio de Janeiro: Trarepa/FAPERJ, 2008, p. 465-489.

KIRST, Patrícia Beatriz Argôllo Gomes; FONSECA, Tania Mara Galli. **A imagem digital como dispositivo de apropriação dos modos de subjetivação contemporâneos.** Psicologia em Estudo (Impresso), v. 15, p. 401-408, Maringá: 2010.

LE BRETON, David. **A Síndrome de Frankenstein.** In: SANT’ANNA, Denise. (Org.) Políticas do corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 49-67.

LOPES, Denílson. **A Delicadeza: estética, experiência e paisagens.** Brasília: Ed. UnB, 2007.



MIRANDA, José A. Bragança de. **Corpo e imagem**. Lisboa: Nova Vega, 2008.

PANTORRA, Julio. **Fotografía y performance política**. In: BRODSKY, Marcelo; PANTORRA, Julio (orgs) *BodyPolitics: Políticas Del cuerpo em la fotografia latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca, 2009.

PELBART, Peter Pál. **Vertigem por um fio – Políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: Cosac Naify. 2001.

SIBILIA, Paula. **Show do eu: A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

## ANEXOS



Autorretrato de Tayná (nº 2)



Autorretrato de Tayná (nº 3)



Autorretrato de Tayná Borges (nº4)



Autorretrato de Tayná (nº 5)