



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Edney Clemente de Souza

**Magaduras: estratégias retóricas da afirmação de si pela fotografia**

Rio de Janeiro

2015

Edney Clemente de Souza

**Magaduras: estratégias retóricas da afirmação de si pela fotografia**



Tese apresentada como requisito parcial, para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Clarice Ehlers Peixoto

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

S729 Souza, Edney Clemente de.  
Magicaturas: estratégias retóricas da afirmação de si pela  
fotografia / Edney Clemente de Souza. – 2015.  
305 f.

Orientador: Clarice Ehlers Peixoto.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
Bibliografia.

1. Antropologia visual – Teses. I. Peixoto Clarice Ehlers.  
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 316.7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Edney Clemente de Souza

**Magisturas: estratégias retóricas da afirmação de si pela fotografia**

Tese apresentada como requisito parcial, para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 24 de agosto de 2015.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Clarice Ehlers Peixoto (Orientadora)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

---

Prof. Dr. José Carlos Rodrigues  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mariana Leal Rodrigues  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin  
Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira - UERJ

---

Prof. Dr. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Rio de Janeiro

2015



## DEDICATÓRIA

Para

Tania, meu exemplo

Sérgio, meu espelho

Aline, minhas asas

João e Gabriel, minha inspiração

E Cecília, minha aura.

## AGRADECIMENTOS

À professora Clarice Peixoto, orientadora desta tese de doutorado, pela inestimável atenção no processo de desenvolvimento dessa pesquisa, mas, sobretudo, pelo estímulo ao meu amadurecimento como pesquisador em ciências sociais.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPCIS/UERJ, pela maneira solícita que sempre me apoiaram. Mais especificamente aos professores Claudia Rezende, Ronaldo Oliveira de Castro e Valter Sinder e aos funcionários Sônia e Wagner. Agradeço igualmente a José Carlos Rodrigues, amigo e orientador de mestrado, que acompanha minha trajetória dentro e fora da atividade acadêmica.

À CAPES pela concessão da bolsa de doutorado, durante o período do curso.

Aos meus colegas do INARRA – Grupo de Pesquisa Imagens & Narrativas (CNPq-UERJ) – principalmente Marcos Albuquerque, Bárbara Copque, César Carvalho, Marcia Yoko Nishio, Mariana Leal Rodrigues pelos estimulantes debates que tanto me ensinaram.

A Diego Leal de Moura, Fernanda Paes Leme e Maria Clara Matos que participaram do registro videográfico das entrevistas.

A Aline, André, Diego, Cristina, Fábio, Fátima, João Eduardo, João Pires, Leonardo, Marcelo, Michelle, Neide, Olídio, Patrícia, Raphael, Roberto, Rosane e Sérgio por confiarem suas histórias de vida e pelo entusiasmo com que participaram dessa pesquisa.

Aos meus pais, familiares e amigos pela compreensão, paciência e todo o apoio material e afetivo.

À minha sogra, Eunice Raposo, por seu carinho e orações.

Finalmente, meu agradecimento mais que especial à minha irmã, Flávia Clemente, que nunca deixa de cuidar de mim, com quem sempre poderei contar e jamais conseguirei retribuir.

A natureza humana universal não é uma coisa muito humana. Ao adquiri-la, a pessoa se torna uma espécie de construto, criada não a partir de propensões psíquicas internas, mas de regras morais que são carimbadas nela externamente.

*Erving Goffman*

## RESUMO

SOUZA, Edney Clemente de. *Magicaturas: estratégias retóricas da afirmação de si pela fotografia*. 2015. 305 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Esta tese se estrutura a partir da categoria **magicatura**: estratégias retóricas às quais todo indivíduo recorre, seja de forma intuitiva ou consciente, para “impressionar/convencer”. Seu sucesso se dá em parte por empatia, noutra parte por inferência, prescindido de comprovação. O objeto de análise – as interações simbólicas – descortina o comportamento humano, ao operar como linguagem pela qual os atores conseguem significar. Como base teórica, os estudos de Erving Goffman, Richard Schechner e Victor Turner permitem estruturar os comportamentos sociais, enquanto em Clifford Geertz, encontra-se a interlocução necessária para compreender as magicaturas na relação agência *versus* estrutura. Antes de iniciar a delimitação da categoria, foram definidas diversas formas para as magicaturas: fotográficas, textuais; escriturísticas; incorporadas; de emblema; de autoridade; de relacionamento; icônicas; de desempenho; de formação; e, por fim, as magicaturas de consumo. O recorte epistemológico observado foram as ‘magicaturas fotográficas’ praticadas por alunos de fotografia, tendo como suporte metodológico as abordagens utilizadas no campo da Antropologia Visual. Por meio da proposta de elaboração de magicaturas a partir de seus tipos, obtivemos o *corpus* da pesquisa, o qual nos permitiu analisar como os atores operaram cada tipo de proposição, confirmando as expectativas de que magicaturas são, de fato, **afirmações de si** elementares e necessárias na maior parte das interações.

Palavras-chave: Antropologia visual. Magicatura. Fotografia e representação. Afirmções de si

## ABSTRACT

SOUZA, Edney clemente de. '*Magicaturas*': self-statement rhetorical strategies by photography. 2015. 305 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This work is structured from the '*magicatura*' category: as we name the rhetorical strategies which every individual uses, either intuitively or consciously, to 'impress/convince'. Its success occurs by empathy, elsewhere by inference, with no concrete evidence. The object of analysis - the symbolic interactions - unveils human behavior, when operating as a language in which the actors can mean. As a theoretical basis, studies of Erving Goffman, Richard Schechner and Victor Turner allow us to structure social behaviors, while Clifford Geertz give us the interlocution needed to understand the *magicaturas* based on the relationship between agency and structure. Before starting the category delineation, several classes have been defined for the '*magicaturas*': photographic, textual; scriptural; incorporated; emblem; authority; relationship; iconic; performance; training; and, finally, consumption. The observed epistemological crop was the 'photographic *magicaturas*' practiced by photography students and the methodological support has consisted of the approaches used in the field of Visual Anthropology. From the proposal to develop '*magicaturas*' from their types, we obtained the *corpus* of this survey, which allowed us to analyze the actors operating each type of proposition, confirming the expectations that *magicaturas* are, in fact, self expressions, so they are elementary/necessary components in most of the interactions.

Keywords: 'Magicatura'. Photography and representations. Self-statement. Visual anthropology

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1: Entrevistados da 1ª etapa.....	25
Quadro 2: Participantes da oficina.....	48
Figura 1 – Cerimônia militar de promoção de posto.....	27
Figura 2 – Operação de ocupação do Complexo do Alemão.....	28
Figura 3 – Cristina na adolescência.....	31
Figura 4 – Cerimônia militar de promoção de posto (2ª ref.).....	33
Figura 5 – saída fotográfica.....	33
Figura 6 – Operação de ocupação do Complexo do Alemão (2ª ref.).....	35
Figura 7 – Retorno do resgate de um amigo após voo de parapente.....	36
Figura 8 – João Eduardo em sua estação de trabalho na produtora de vídeo.....	38
Figura 9 – Travessia de bicicleta de Arraial da Ajuda à Trancoso (BA).....	39
Figura 10 – Leonardo em boate no Rio de Janeiro.....	41
Figura 11 – Cristina no dia de seu casamento.....	42
Figura 12 – Passeio pelos pontos turísticos de Niterói (RJ).....	43
Figura 13 – Família de João Eduardo após apresentação de teatro de sua filha.....	44
Figura 14 – Pescaria de peixes-espada em Pedra de Guaratiba (RJ).....	45
Figura 15 – Cristina no dia do casamento (2ª ref.).....	46
Figura 16 – Autorretrato de Raphael, tema livre.....	49
Figura 17 – Primeiro autorretrato de Aline, tema livre.....	51
Figura 18 – Autorretrato de Fátima para “Narrativas autobiográficas”.....	55
Figura 19 – Autorretrato de Michelle, tema livre.....	56
Figura 20 – Autorretrato de Fátima, tema livre.....	56
Figura 21 – Autorretrato de Olídio, tema livre.....	57
Figura 22 – Autorretrato de João Pires, tema livre.....	58
Figura 23 – Autorretrato de André, tema livre.....	58
Figura 25 – Autorretrato de Olídio para a segunda proposta: “Fotogenia”.....	62
Figura 26 – Autorretrato de Diego para segunda proposta: “Fotogenia”.....	64
Figura 27 – Autorretrato de Fábio para a segunda proposta: “Fotogenia”.....	65
Figura 28 – Autorretrato de Neide para a segunda proposta: “Fotogenia”.....	66
Figura 29 – Obra de referência da terceira proposta: “Protesto”.....	67
Figura 31 – Autorretrato de Cristina para a terceira proposta: “Protesto”.....	70
Figura 32 – Obra de referência da quarta proposta: “Questionamento Autoral” ...	72

Figura 33 – Autorretrato de Fátima para “Narrativas autobiográficas” (2ª ref.) ....	73
Figura 34 – Obra de referência da quinta proposta: “Posicionamento Crítico” .....	74
Figura 35 – Autorretrato de André para “Posicionamento Crítico” .....	76
Figura 36 – Obra de referência da sexta proposta: “Corpo Estigma” .....	77
Figura 37 – Autorretrato de Rosane para sexta proposta: “Corpo Estigma” .....	79
Figura 38 – Obra de referência da sétima proposta: “Autoexposição” .....	80
Figura 39 – Autorretrato de Patrícia para a sétima proposta: “Autoexposição” ....	81
Figura 40 – Autorretrato de Aline para a proposta “Autoexposição” .....	83
Figura 41 – Obra de referência da oitava proposta: “Estética do Choque” .....	84
Figura 42 – Autorretrato de Raphael para “Estética do Choque” .....	86
Figura 43 – Autorretrato de Neide, tema livre.....	87
Figura 44 – Autorretrato de Neide para oitava proposta: “Estética do Choque” ...	89
Figura 45 – Primeiro autorretrato .....	94
Figura 46 – Inovações que popularizaram a fotografia .....	95
Figura 47 – Autobiografia de Raphael (primeira imagem) .....	100
Figura 48 – Autobiografia de Raphael (segunda imagem).....	101
Figura 49 – Autobiografia de Raphael (terceira imagem).....	102
Figura 50 – Autorretrato de Fátima para “Narrativas autobiográficas” (3ª ref.)..	109
Figura 51 – Marcha das Vadias .....	113
Figura 52 – Autorretrato de Sérgio para a segunda proposta: “Fotogenia” .....	116
Figura 53 – Autorretrato de André para “Posicionamento Crítico” (2ª ref.).....	117
Figura 54 – Autorretrato de Cristina para “Protesto” (2ª ref.).....	117
Figura 55 – Autorretrato de Rosane para “Corpo Estigma” (2ª ref.).....	118
Figura 56 – Autorretrato de Fátima, tema livre (2ª ref.).....	119
Figura 57 – Autorretrato de Michelle, tema livre (2ª ref.).....	119
Figura 58 – Autorretrato de Olídio, tema livre (2ª ref.).....	120
Figura 59 – Saída fotográfica (2ª ref.) .....	123
Figura 60 – Autorretrato de Rosane para “Corpo Estigma” (3ª ref.).....	134
Figura 61 – Obra de referência de “Posicionamento Crítico” (2ª Ref.) .....	137
Figura 62 – Autorretrato de André para “Posicionamento Crítico” (3ª ref.).....	137
Figura 63 – Autobiografia de João Pires .....	141
Figura 64 – Autobiografia de Cristina.....	143
Figura 65 – “Eu sou o papai!” .....	152
Figura 66 – Fotografia para visto de entrada nos EUA de Cristina.....	157

Figura 67 – Autorretrato de Sérgio para “Fotogenia” (2ª ref.) .....	159
Figura 68 – Autorretrato de Olídio para “Fotogenia” (2ª ref.) .....	163
Figura 69 – Autorretrato de Diego para “Fotogenia” (2ª ref.).....	164
Figura 70 – Autorretrato de Fábio para “Fotogenia” (2ª ref) .....	166
Figura 71 – Autorretrato de Neide “Fotogenia” (2ª ref.).....	168
Figura 72 – Autorretrato de Aline para a proposta “Autoexposição” (2ª ref) .....	173
Figura 73 – Autorretrato de Fátima, tema livre (3ª ref.).....	173
Figura 74 – Autorretrato de Patrícia para “Autoexposição” (2ª ref) .....	174
Figura 75 – Autorretrato livre de Rosane .....	174
Figura 76 – Primeiro autorretrato de Aline, tema livre (2ª ref) .....	175
Figura 77 – Autorretrato de André, tema livre (2ª ref.).....	176
Figura 78 – Autorretrato de André, tema livre (3ª ref.).....	178
Figura 79 – Autorretrato livre de Roberto .....	189
Figura 80 – Autorretrato de Diego para “Fotogenia” (3ª ref.).....	191
Figura 81 – Autorretrato de André, tema livre (3ª ref.).....	194
Figura 82: Detalhe de August Landmesser em foto de navio militar alemão .....	198
Figura 83 – saída fotográfica (3ª ref).....	200
Figura 84 – Autorretrato de Michelle, tema livre (3ª ref.).....	204
Figura 85 – Autorretrato de Fátima, tema livre (4ª ref.).....	204
Figura 86 – Obra de referência do autorretrato de Aline.....	205
Figura 87 – Primeiro autorretrato de Aline, tema livre (3ª ref.) .....	206
Figura 88 – Autorretrato de Olídio, tema livre (3ª ref.).....	207
Figura 89 – Autorretrato de André, tema livre (4ª ref).....	210
Figura 90 – Primeiro autorretrato de Aline, tema livre (4ª ref.) .....	215
Figura 91 – Autorretrato de Fátima para “Narrativas autobiográficas” (4ª ref) ...	216
Figura 92 – Autorretrato de João Pires (não concluído).....	217
Figura 93 – Autorretrato de Fábio para “Fotogenia” (3ª ref.) .....	219
Figura 94 – “Eu sou o papai!” (2ª ref) .....	220
Figura 95 – Autorretrato de Raphael para “Estética do Choque” (2ª ref.) .....	224
Figura 96 – Autorretrato de Fátima para “Narrativa Autobiográfica” (5ª ref.) ....	227
Figura 97 – Autorretrato livre de Roberto (2ª ref).....	229
Figura 98 – Cerimônia militar de promoção de posto (3ª ref.).....	239
Figura 99 – Saída fotográfica (4ª ref) .....	240
Figura 100 – Autorretrato de Raphael, tema livre .....	243



Figura 101 – Pescaria de peixes-espada em Pedra de Guaratiba (RJ) (2ª ref).....	245
Figura 102 – Cristina no dia de seu casamento (3ª ref.).....	246
Figura 103 – Travessia de bicicleta de Arraial da Ajuda à Trancoso (BA).....	248
Figura 104 – Autorretrato livre de Diego e obra de inspiração .....	249
Figura 105 – Autorretrato livre de Rosane (2ª ref).....	251
Figura 106 – Autorretrato de Cristina.....	252
Figura 107 – Autorretrato de João Pires, tema livre (2ª ref).....	254

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1 DO RECORTE EPISTEMOLÓGICO</b> .....	23
1.1 <b>Das entrevistas</b> .....	30
1.2 <b>Da oficina de autorretratos</b> .....	47
1.3 <b>Percepções iniciais</b> .....	90
<b>2 FORMAS DE MAGICATURA</b> .....	92
2.1 <b>Magicaturas textuais</b> .....	103
2.3 <b>Magicaturas incorporadas</b> .....	109
2.4 <b>Magicaturas de emblema</b> .....	120
2.5 <b>Magicatura de autoridade</b> .....	124
2.6 <b>Magicaturas de relacionamento</b> .....	130
2.7 <b>Magicaturas icônicas</b> .....	135
2.8 <b>Magicaturas de desempenho</b> .....	139
2.9 <b>Magicaturas de formação</b> .....	140
2.10 <b>Magicaturas de consumo</b> .....	143
2.11 <b>Sobre recorrência e outras possibilidades</b> .....	147
<b>3 O EU MAGICATURÍSTICO</b> .....	149
3.1 <b>Afirmações de si</b> .....	151
3.2 <b>O que move o Eu</b> .....	202
3.3 <b>Considerações sobre o Eu</b> .....	222
<b>4 MAGICATURA <i>VERSUS</i> ESTRUTURA</b> .....	223
4.1 <b>O agente magicaturista</b> .....	224
4.2 <b>Relevos simbólicos</b> .....	228
4.3 <b>Projetos individuais: entre a subsistência e existência</b> .....	238
4.4 <b>Magicaturas e seus relevos</b> .....	256
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	257
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	260
<b>ANEXO A - Material apresentado pelos participantes</b> .....	264

## INTRODUÇÃO

Desde o bacharelado em Fotografia (2005) procuro compreender certos tipos de expressão que de início eu classificava como “ética do parecer ser”. Essas expressões se caracterizam como tentativas do indivíduo de “impressionar” seus interlocutores. Percebia que, por vezes, era pragmaticamente mais importante “parece ser” do que “ser”. Não que o “ser” não importasse, mas “ser” e não “parecer” não se demonstrava suficiente. A partir dessa sensação de estranheza passei a observar as estratégias do “parecer ser” nas mais distintas relações e, hoje, as percebo como formas elementares da interação simbólica. Nota-se tal comportamento, quase etológico, quando sorrimos e apuramos a postura diante da câmera fotográfica com a mesma naturalidade que um pássaro exhibe sua plumagem para impressionar as fêmeas. Educamos nossas crianças a se exibirem, para nós mesmos ou em público, batendo palmas e elogiando a cada mínima demonstração de aprendizado ou amadurecimento. Sob essa perspectiva, as estratégias do “parecer ser” se configuram instrumentos de socialização essenciais, visão que inspirou o esforço de delimitar uma categoria de análise capaz de evidenciar suas especificidades, a qual proponho aqui: **magicatura**.

Passei a empregar o termo **magicatura** em 2007, no artigo “Moinhos de Vento: o dilema do autor na era da magicatura<sup>1</sup>”, no qual eu buscava problematizar as dificuldades que o indivíduo encontra no esforço de se legitimar como autor em uma época na qual se percebe a emergência de alguns discursos que preconizam a importância do *marketing* pessoal. Práticas que parecem incentivar maior investimento em estratégias de autopromoção do que em labor intelectual, em outras palavras, o “parecer ser” mais importante que o “ser”.

Assim, a categoria magicatura se refere a estratégias retóricas às quais todo indivíduo recorre, seja de forma intuitiva ou consciente, para “impressionar/convencer”. Seu sucesso se dá em parte por empatia, noutra parte por inferência, na maioria das vezes prescindido de comprovação. Ou seja, são relações de confiança que dependem da legitimidade dos atores. As magicaturas podem ter um ou múltiplos objetivos, podendo

---

<sup>1</sup> CLEMENTE DE SOUZA, Edney. “Moinhos de Vento. O dilema do autor na Era da magicatura”. In: *Seminário de alunos Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio (IV POSCOM)*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2007.

ser pragmáticos – quando se pretende a cooperação dos interlocutores para uma finalidade concreta – ou manifestações de subjetividade – nas quais a intenção é a construção da autoimagem por meio das “afirmações de si”.

Magaduras variam em complexidade, alcance, intenção e efeito, de acordo com a situação e os atores envolvidos. O termo pode se referir tanto a um simples gesto ou um olhar, quanto a uma complexa sequência de ações e comportamentos. Uma ação pode possuir inúmeros propósitos e, ainda assim, constituir magadura. Por exemplo, um indivíduo que define a foto da amada como “papel de parede” de seu aparelho celular pode ter como propósito inicial portar consigo um dispositivo que aporte a sensação afetiva de proximidade. Porém, nada impede que tal ação desempenhe (sem tornar menos legítima a intenção primeira) dois esforços magadurísticos: convencer a parceira de sua afeição e mostrar a outros indivíduos que ele é afetivamente bem sucedido. Em outras palavras, a noção proposta de magadura comporta o princípio de que toda ação encerra múltiplos sentidos, entre eles a “afirmação de si”.

No entanto, cabe aqui enfatizar que a ação magadurística não consiste em portar a foto da amada, mas em exibi-la. As magaduras, enquanto interações simbólicas, são sempre atos comunicativos, uma vez que sua intenção é impressionar/convencer alguém. Nesse sentido, com o intuito de enfatizar seu caráter enunciativo, optou-se nesse estudo, por empregar os termos “expressão”, “manifestação” ou “enunciação” magadurística, no lugar de ação<sup>2</sup>.

A principal interlocução teórica assumida na proposição da categoria **magadura** é o conceito de **representação**, conforme definido por Goffman (2008[1959]:25): “Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles”. Para o autor, cada indivíduo representa papéis o tempo todo e interage com a plateia: “Pedelhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser”. Segundo Goffman, para que seus observadores acreditem no papel que ele representa, o ator tem de sustentar a impressão apropriada, a qual é alcançada através de esforços

---

<sup>2</sup> A opção pela não adoção do termo “ação” não significa que se considera que seu emprego com relação às magaduras seja impreciso ou incorreto. Pelo contrário, este estudo compartilha a concepção proposta pela teoria dos “atos da fala”, desenvolvida pelos autores Austin e Searle, a partir dos anos 1960, que considera que toda forma de enunciação corresponde a uma ação (Cf. SEARLE, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

dramatúrgicos estratégicos capazes de reificar uma imagem pessoal, ou **valor social positivo**, que seja convincente e correspondente ao que ele arroga ou – nos termos de Goffman – sua **fachada**<sup>3</sup>.

As primeiras tentativas de observar as estratégias retóricas do “parecer ser” apontavam para a necessidade da adoção de um termo singular, que não estivesse demasiadamente atrelado ou pudesse ser confundido com outros conceitos ou categorias. Além disso, deveria ser capaz de contemplar as discrepâncias entre o “parecer ser” – condição afirmada – e o “ser” – condição efetiva. Nesse sentido, o termo *magicatura* foi escolhido por exprimir etimologicamente certa dualidade de significados: **magia** e **impostura**<sup>4</sup>. No exemplo anterior – a foto exibida no celular –, assumindo-se que o indivíduo é efetivamente apaixonado, pode-se afirmar que há redundância entre a impressão pretendida e a condição efetiva do ator, o que produziria efeito positivo sobre seus interlocutores. Neste caso, o conceito *magicatura* assume o sentido de **magia**, pois possui a capacidade de “encantar” por empatia. Entretanto, se este mesmo ator não estivesse apaixonado pela mulher da foto, o conceito de *magicatura* teria o sentido de **impostura**, pois a intenção teria sido a de “enganar”. Para Goffman, a “falsa representação” só é possível porque alguma confiança naquilo que afirma o ator é condição *sine qua non* para que haja qualquer interação:

Às vezes as pessoas que são observadas empregam, evidentemente, os meios adequados para influenciar a forma pela qual o observador as trata. Mas há um outro caminho, mais curto e mais eficiente, pelo qual o observado pode influenciar o observador. Em lugar de permitir que surja uma impressão sobre sua atividade como um subproduto incidental da própria atividade, pode reorientar seu quadro de referência e devotar seus esforços à criação das impressões desejadas. Em lugar de tentar alcançar determinados fins por meios aceitáveis, pode tentar realizar a impressão de estare alcançando determinados fins por meios aceitáveis. É sempre possível manipular a impressão que o observador usa como substituto para a realidade, pois um sinal da presença de uma coisa, não sendo a coisa, pode ser empregado na ausência desta. A necessidade do observador de confiar as representações das coisas cria, ela própria, a possibilidade da falsa representação (GOFFMAN, 2008[1959]:229).

---

<sup>3</sup> Fábio Ribeiro da Silva (2011[1967]:13), tradutor da obra *Ritual de Interação*, de Erving Goffman, faz as seguintes considerações em relação à tradução do termo *face* (que Goffman utilizava nos seus originais) por ‘fachada’: “**Face**, no original em inglês. Em português não utilizamos este termo com a conotação que Goffman emprega aqui, que poderia ser resumida, de forma um tanto imprecisa, como “respeito próprio”. É um termo de tradução particularmente complicada, porque, como veremos no decorrer do texto, ele é usado em contextos variados com significados variados”.

<sup>4</sup> “*Magicatura*, substantivo feminino (1981): 1. o que encanta, exerce forte atração; fascínio, encanto; 2. o que é falso, que visa enganar; charlatanice, impostura,” [...] (Dicionário Houaiss, 2013).

Outra justificativa para o esforço de buscar delinear **magicatura** enquanto categoria analítica consiste em permitir a associação entre abordagens teóricas que, isoladas, não abarcam a inteira concepção do que se pretende sobre objeto epistemológico investigado – as estratégias retóricas da afirmação de si. A princípio, dois aspectos do conceito de **representação** diferem da noção proposta de **magicatura**:

- (1) a noção de **representação** definida por Goffman se refere exclusivamente às interações face a face<sup>5</sup>, enquanto na noção de **magicaturas**, além de particularidades pertinentes aos desempenhos presenciais, observam-se igualmente as estratégias da construção das **fachadas** em interações mediadas nos mais diversificados suportes e sob a lógica específica dos territórios onde acontecem.
- (2) a diferenciação metodológica entre “conceito” e “categoria” adotada nessa pesquisa assume que “conceitos” compreendem instrumentos cognoscitivos que permitem descrever ontologicamente e de maneira geral características comuns de uma série de “objetos” abstratos ou concretos, enquanto as “categorias” são unidades epistemológicas utilizadas para decompor e classificar elementos conceitualmente análogos. Sob este prisma, entende-se aqui a **representação** como **conceito**, uma vez descreve os principais aspectos componentes das interações. Por outro lado, a noção de **magicatura** proposta é delimitativa e enfoca apenas os componentes da **representação** que possuem entre seus principais argumentos enunciativos as “afirmações de si”, considera-se, portanto, **magicatura** como “categoria” do “conceito” de **representação**.

Pode-se argumentar que toda **representação**, por ser inerente àquele que a executa, constituiria em última instância uma “afirmação de si”. Tal raciocínio não é incorreto, porém, sua aplicação metodológica é pouco precisa. Fato que reforça a necessidade de se utilizar uma categoria que permita isolar uma classe particular das “afirmações de si” que se dá não nas “últimas instâncias”, mas nos extratos mais evidentes da enunciação.

Além do mais, apesar das proximidades, a noção de **representação** enfatiza principalmente a motivação pragmática no sentido que cada ator calcula suas estratégias

---

<sup>5</sup> De acordo com Goffman (2008[1959]:22): “Para o objetivo deste trabalho, a interação (isto é interação face a face) pode ser definida, em linhas gerais, como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata. Uma interação pode ser definida como toda interação que ocorre em qualquer ocasião, quando, num conjunto de indivíduos, uns se encontram na presença imediata de outros”.

de modo a obter a colaboração da plateia. Conforme assinala Goffman (2008[1959]:15), “quando um indivíduo chega diante de outro suas ações influenciarão a definição da situação que se vai apresentar. Às vezes, agirá de maneira completamente calculada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que lhe interessa obter”. Goffman acredita que algumas vezes o indivíduo age calculadamente, “mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim”. Sendo assim, a definição da categoria **magicatura** possibilita enfatizar outros aspectos não realçados pelo conceito de **representação**. Goffman assinala ainda que:

Talvez uma nota moral seja permitida para terminar. Neste trabalho, o componente expressivo da vida social foi tratado como uma fonte de impressões dadas ou recebidas por outrem. A impressão, por sua vez, foi tratada como uma fonte de informação a respeito de fatos não-arentes e como meio pelo qual as pessoas que a recebem podem orientar sua resposta ao informante, sem ter de esperar que todas as consequências das ações deste último se façam sentir. A expressão, por conseguinte, foi tratada em termos do papel comunicativo que desempenha durante a interação social e não, por exemplo, em termos da função de realização ou de alívio de tensões que poderia ter para quem a manifesta (GOFFMAN, 2008[1959]:227).

A principal preocupação de Goffman foi entender o papel do conteúdo expressivo nas interações e não os aspectos simbólicos desse conteúdo. Portanto, outras interlocuções teóricas foram buscadas para complementar o “para que serve” das expressões magicaturísticas, com o objetivo de compreender suas motivações, seus processos de significação e suas manifestações de subjetividade.

Tanto quanto enarrar as estratégias retóricas das “afirmações de si” em consonância com a matização elaborada por Goffman, **magicatura** também procura ressaltar certa habilidade não racionalizável (que alguns indivíduos dominam a ponto de parecer inata) que necessitamos para impressionar/convencer nossos interlocutores sobre algo a nosso respeito. São ações que, para serem eficazes, exigem mais do que cálculos pragmáticos. Para serem convincentes, atores precisam, além dos mecanismos interacionais e das prerrogativas situacionais assinaladas no conceito de **representação**, “encantar” emocionalmente a plateia, essência que o termo magicatura procura contemplar desde sua acepção etimológica – “magia”.

Nesse sentido, a categoria **magicatura** tangencia outra abordagem teórica – o conceito de **performance** conforme proposto por Schechner:

Performances are made from bits of restored behavior, but every performance is different from every other. First, fixed bits of behavior can be recombined in endless variations. Second, no event can exactly copy another event. Not only the behavior itself – nuances of mood, tone of voice, body language, and so on, but also the specific occasion and context make each instance unique. (SCHECHNER, 2002:23).

Os **comportamentos restaurados** (*restored behavior*<sup>6</sup>) são a reconstituição de vivências recorrentes anteriores e nesse sentido, as proposições teóricas sobre a **performance**<sup>7</sup> permitem compreender como se dá a constituição dos repertórios magicaturísticos por meio de treino e ensaios, praticados de forma metódica/objetiva ou empírica/inconsciente (desde a infância) ao longo da trajetória biográfica dos atores.

As noções de **representação** – *performance* no original em inglês – de Goffman, elaboradas pelo autor a partir dos anos 1950 – e **performance** de Schechner, a partir dos anos 1970, complementadas pelos estudos Turner (1974, 1987) e Dawsey (2005) não são contraditórias<sup>8</sup>, ao contrário, são abordagens metodológicas diferentes que se debruçam sobre o mesmo objeto epistemológico. Empregá-las ao delinear a categoria **magicatura** proporciona certa flexibilidade em lançar mão de uma ou outra de acordo

---

<sup>6</sup> **Restored behavior**: Physical or verbal actions that are not-for-the-first time, prepared, or rehearsed. A person may not be aware that she is performing a strip of restored behavior. Also referred to as twice-behaved behaviour (SCHECHNER, 2002:22).

<sup>7</sup> Schechner (2002:30) faz importante distinção em analisar algo “enquanto” (as) performance e considerar que este algo “é” (is) uma performance. Nessa pesquisa, a análise das magicaturas se dá “enquanto” performance: “There are limits to what “is” performance. But just about anything can be studied “as” performance. Something “is” a performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is. Rituals, play and games, and the roles of everyday life are performances because convention, context, usage, and tradition say so. One cannot determine what “is” a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action in itself that makes it a performance or disqualifies it from being a performance. From the vantage of the kind of performance theory I am propounding, every action is a performance. But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances and others not; and this will vary from culture to culture, historical period to historical period”.

<sup>8</sup> Em *Performance Studies*, Schechner (2002:23) assume a definição de **performance** de Goffman descrita em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (2008[1959]:23): “O termo ‘desempenho’ [Raposo, tradutora da edição em português, emprega o termo “desempenho” no lugar do termo *performance*, utilizado no texto original em inglês] pode ser definido como toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes. Tomando um participante particular e seu desempenho como um ponto de referência básico, podemos chamar aqueles que contribuem com os outros desempenhos de plateia observadores ou coparticipantes. O padrão de ação pré-estabelecido que se desenvolve durante a representação, e que pode ser apresentado ou exercitado em outras ocasiões, pode se chamado de um “movimento” ou “prática”. Estes termos referentes à situação podem facilmente ser relacionados com outros termos estruturais convencionais. Quando um indivíduo ou ator desempenha o mesmo movimento para o mesmo público em diferentes ocasiões há probabilidade de surgir um relacionamento social. Definindo papel social como a promulgação de direitos e deveres ligados a uma determinada situação social, podemos dizer que um papel social envolverá um ou mais movimentos, e que cada um destes pode ser representado pelo ator numa série de oportunidades para o mesmo tipo de público ou para um público formado pelas mesmas pessoas”.



com o aspecto analisado. Assim, nessa pesquisa, foi assumida a interlocução teórica com o conceito de **representação** no exame das configurações funcionais e estruturais das interações, como a relação de interdependência entre os **atores**; as tensões entre **palco** e **plateia**; as distintas configurações territoriais entre as **regiões de fachada** e **bastidor**. Enquanto a noção de **performance** foi observada na análise dos aspectos simbólicos relativos aos processos de significação e expressão da subjetividade.

Ambas as abordagens, **representação** e **performance** priorizam a análise das ações de atores e plateia. Todavia, o sucesso das magicaturas em impressionar/convencer seus interlocutores não depende apenas de fatores intrínsecos às agências individuais. Desse modo, a delimitação da categoria **magicatura** demanda a análise das condições que orientam às interações – as **estruturas simbólicas**. Esse estudo adota a concepção de que o sentido e o resultado das interações emergem do uso (agência) que os atores fazem dos elementos simbólicos inseridos nas imbricadas relações de significação (estrutura) convencionadas por interações anteriores.

A incorporação das questões relativas ao influxo recíproco “agência *versus* estrutura” à categoria magicatura se dá a partir do conceito de **interpretação**, conforme formulado por Geertz (2008[1973]), o qual compreende as **estruturas simbólicas**, não como sistemas acabados e imutáveis que determinam arbitrariamente o sentido das interações, mas como **teias de significação** em constante reformulação no devir de seu uso.

A forma como as questões centrais da pesquisa foram organizadas, bem como outros temas e referências teóricas que complementam a categoria magicatura serão apresentados a seguir:

No capítulo 1, “Do recorte epistemológico”, elenco as prerrogativas metodológicas; preciso e justifico o recorte adotado; explano quem e quais os critérios utilizados para eleger os participantes do estudo; assim como amostras e comento os resultados coletados. Seu teor é descritivo, no sentido convencional das etnografias, e a sua intenção principal foi narrar como se deu a pesquisa, além de tornar familiares os personagens e catalogar os principais conteúdos discursivos ocorridos durante as entrevistas e oficinas.

O capítulo 2, “Formas de magicaturas”, traz os principais suportes e processos que permitem a elaboração de estratégias retóricas da afirmação de si. A descrição propõe uma classificação em tipos, mas sem a pretensão de esgotar suas possibilidades e combinações. A intenção é ressaltar que determinadas características são importantes

principalmente por interferirem nos processos de significação. Sendo, portanto, fundamental considerá-las para se obter uma interpretação mais precisa do sentido com que são desempenhadas.

No Capítulo 3, “O Eu magicaturístico”, a categoria **magicatura** se delimita, com base nas experiências observadas durante as entrevistas e oficinas, e toma corpo à medida que são propostas interlocuções com as noções de representação e performance.

O capítulo se divide em duas seções: na primeira, “Afirmações de si”, são descritas as características da categoria magicatura sob a abordagem interacionista, buscando identificar quais conteúdos enunciativos podem ser considerados magicaturísticos e que fatores contribuem para interpretação das “afirmações de si”. Também se observa como os referenciais ético-estéticos construídos pela indústria cultural e disseminados midiaticamente influenciam e são reconfigurados pelas expressões magicaturísticas.

A segunda seção, “O que move o Eu”, discute as motivações que levam à expressão de magicaturas – pragmáticas, maximizadoras, casuístas, emocionais etc. –, assim como seu grau de elaboração – planejadas, improvisadas, inconscientes ou involuntárias, e ostensivas.

No Capítulo 4, “Magicatura *versus* estrutura”, pretende-se contextualizar como “as estratégias retóricas da afirmação de si” estão inseridas na discussão **agência individual versus estrutura simbólica**, tendo como referências os debates ocorridos e a narração dos conflitos individuais externados nas apresentações dos participantes da oficina de autorretrato. Este capítulo se divide em três seções.

“O agente magicaturista” apresenta a relação entre o papel do ator e o alcance de suas magicaturas, assim como a discussão sobre como a trajetória do indivíduo e seu comprometimento com as questões abordadas influenciam em sua legitimidade autoral.

Em “Relevos simbólicos”, analisa-se como as estruturas simbólicas orientam as agências individuais e, por conseguinte, as magicaturas, assim como essas agências reconfiguram constantemente as estruturas nas quais são praticadas.

Por fim, em “Projetos individuais: entre a subsistência e existência”, são tratadas as questões que estruturam os projetos individuais (VELHO, 1981) a partir da mediação entre contingência – subsistência – e idealização – existência.

## 1 DO RECORTE EPISTEMOLÓGICO

Ao considerar como magicaturas desde um simples gesto a um conjunto elaborado de ações meticulosamente articuladas, torna-se necessário decompor a categoria em unidades menores. A primeira providência, nesse sentido, foi sistematizar as análises desta pesquisa de doutoramento a partir das “magicaturas fotográficas”. Do ponto de vista metodológico, centrar a investigação nas magicaturas fotográficas não exclui a possibilidade de examinar outras formas de magicaturas. Para Novaes (2005:110), essas imagens não falam por si só, “mas expressam e dialogam constantemente com os modos de vida típicos da sociedade que as produz. Nesse diálogo elas se referem a questões culturais e políticas fundamentais, expressando a diversidade de grupos e ideologias presentes em determinados momentos históricos”. Este é o aspecto que justifica que as “magicaturas fotográficas” também encerrem formas de “magicaturas não fotográficas”. Por exemplo, um indivíduo que exhibe a alguém sua fotografia trajando a camiseta de sua banda preferida com a intenção, por meio da magicatura fotográfica, de se legitimar como fã, expressa também a magicatura incorporada<sup>9</sup> de “vestir a camiseta”.

Outro fator importante é que magicaturas construídas por meio das fotografias possuem um “tempo” entre sua produção e as circunstâncias em que serão utilizadas. Algum intervalo sempre existirá, mesmo que seu uso seja imediato: o momento de fotografar e o de expor, como afirma Dubois (2003:166), “imóvel no presente e sempre pega entre duas imobilidades, uma que a precedeu e outra que se seguirá a ela”.

Este tempo – espaço para elaboração da relação intenção-enunciação – permite que ele melhor calcule as estratégias retóricas que serão empregadas a cada magicatura, o que fornece informações importantes para a compreensão da lógica articulada durante o processo magicaturístico.

Por fim, o suporte fotográfico, por suas características polissêmicas, permite que magicaturas criadas a partir dele, principalmente as que ostentam a figura do ator que as desempenha, exponham toda uma gama de elementos constituintes da identidade, que dificilmente seriam expressos espontaneamente nas entrevistas e seus relatos. De acordo

---

<sup>9</sup> No capítulo 2, descrevo detalhadamente a noção de “magicatura incorporada”, em “Formas de magicatura”.

com Novaes (2005:108), “a Antropologia acompanhou de perto todo o desempenho da Fotografia e do Cinema, utilizando-se destes registros desde o momento em que se tornaram disponíveis.” A autora acredita que as imagens têm lugar, assim como os textos, na reconstituição da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor entendimento de mudanças sociais. “Podemos pensar na fotografia como algo que tem a ver com um efeito físico-químico, algo ligado a um tempo de viagens, a questões sociais, identificações de pessoas, coisas, eventos ocorridos” (NOVAES, 2005:109).

No entanto, mesmo restringindo o recorte às magicaturas fotográficas, o *corpus* relativo ao tema ainda seria muito amplo, principalmente levando-se em conta a imensa produção e publicação de imagens permitidas/incentivadas por avanços tecnológicos e o surgimento dos territórios virtuais. Assim sendo, o universo da pesquisa foi definido e limitado a um tipo específico de ator magicaturístico: alunos de cursos de fotografia promovidos por instituição privada voltada para formação técnica imediata.

Tais características do grupo estudado me permitiram obter material suficiente para analisar usos magicaturísticos de forma mais ampla pelo prisma de seu papel como atores, e, principalmente, me proporcionou observar os aspectos específicos provenientes do fato de serem alunos em aprendizado de técnicas de produção fotográfica. Seus relatos revelariam, em consequência, mais detalhes da intenção por trás dos processos de construção de suas magicaturas.

Em outras palavras, minha hipótese é que atores tendem a desempenhar magicaturas fotográficas sem ter uma noção plena da função e do significado dos elementos que compõem uma imagem. Já iniciados em fotografia ganham consciência, justamente, de como trabalhar com tais elementos, uma vez que estes se constituem nos códigos da linguagem fotográfica, o que lhes permitiria, portanto, explicitar com maior riqueza a escolha das imagens por eles apresentadas.

A partir destes pressupostos, dei início à pesquisa, por meio da realização de entrevistas nas quais os indivíduos escolheram cinco imagens de si mesmos e discorreram sobre as condições de sua produção; sobre sua relação afetiva com elas; e sobre as situações nas quais eles costumam exibir tais imagens.

No Quadro 1, os entrevistados são brevemente apresentados:

Quadro 1: Entrevistados da 1ª etapa

Nome	Idade	Formação	Ocupação
Leonardo da Rocha Freitas	25	Administração	Militar
Marcelo Melo Borges	38	Fisioterapia	Fisioterapeuta
Maria Cristina Cacique Zarur	49	Economia Comunicação Social	Estudante de fotografia (pós-graduação)
João Antonio da Costa Pires	47	Engenharia Química Engenharia Ambiental	Engenheiro químico
João Eduardo Batista Câmara	45	Design Gráfico Videografismo	Estagiário em Videografismo

Com relação às transcrições dos diálogos, estes foram editados de forma a corrigir enganos e suprimir vícios de linguagem ou informações acessórias que pudessem confundir o sentido original dos relatos. Assim como, nos casos em que as informações relevantes encontravam-se distribuídas por longos trechos ou se repetia de modo redundante, optou-se por não transcrevê-los, mas sintetizar seus conteúdos no corpo do texto.

O recorte “alunos de fotografia” se mostrou interessante também porque, em diferentes momentos, os entrevistados demonstraram possuir a noção de que imagens são construídas. Isto provavelmente está relacionado ao fato de o exercício fotográfico exigir maior reflexão a respeito da organização dos elementos em uma imagem, de forma a induzir no espectador diferentes sentidos. Em um destes momentos, durante entrevista coletiva com três deles<sup>10</sup>, surgiu a discussão sobre a “verdade” presente nas fotos. Após Marcelo declarar ser interessante o modo como podemos conhecer melhor alguém por meio de suas fotografias, Cristina o interpela:

– Mas aí também pensar o seguinte: se a foto traduz uma verdade ou não?

E Marcelo retruca:

– Mas por que ela tem de ser uma verdade?

---

<sup>10</sup> Os entrevistados foram identificados por seus primeiros nomes ou nomes compostos (quando necessário para distinção de homônimos), uma vez que autorizaram a divulgação de suas identidades para fins da produção do texto e filme etnográfico constituintes desta pesquisa.

Eles concordam que diversas construções são possíveis e todas podem ser verdadeiras, sem existir uma realidade absoluta. Neste momento João Pires observa:

– Talvez daqui a três meses, se ele voltar a fazer essa entrevista, você tenha outra opinião sobre essas fotos...

Esse diálogo permite perceber como o exercício da linguagem fotográfica habilita os alunos a melhor entender os processos de produção de significados e a compreender que estes se dão no uso e de acordo com o “contexto”<sup>11</sup>. É com esse sentimento que João Pires afirma:

– daqui a três meses você pode ter outra opinião [...].

As magicaturas não devem ser interpretadas apenas pelas imagens que retratam, mas também no “contexto” em que são articuladas. Contexto, produção e leitura das imagens compreendem a etnografia desta pesquisa, que busca elaborar uma “descrição densa” do objeto estudado, conforme preconizado por Geertz (2008[1973]:7), tomando por empréstimo a noção de *thick description* elaborada inicialmente por Ryle<sup>12</sup>:

[...] o ponto a focar agora é somente que a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2008[1973]:7).

---

<sup>11</sup> Ao utilizar o termo “contexto” ao longo deste trabalho, não me refiro apenas às condições situacionais imediatas das interações, mas em uma abordagem mais ampla como a proposta por Gilberto Velho (1981:83): “Ao falar de *contexto* estou enfatizando a dimensão cultural, isto é, simbólica, expressa em todos os níveis, domínios e dimensões da vida social. Nessa perspectiva, tanto as coisas, bens materiais, como as ideias e as pessoas, transmitem mensagens, significados. Não só isso, mas são elementos que fazem sentido uns em relação aos outros, constituindo um sistema, um conjunto de relações, não necessariamente harmoniosas, mas *significativas*” (VELHO, 1981:83).

<sup>12</sup> Cf. RYLE, Gilbert (1968). *Thinking and Reflecting*. Royal Institute of Philosophy Lectures, 1, pp 210-226.

Ao procurar “construir uma leitura”, em vez de analisar magicaturas apoiado somente no que é aparente nas imagens, a investigação dos conjuntos fotografia/relato pelo método “interpretativo” implicou admitir que um mesmo conjunto fotografia/relato pode fornecer diferentes e, por vezes, contrastantes conteúdos enunciativos. Por exemplo, na fotografia da ocasião onde Leonardo (militar) recebe uma promoção com outros companheiros de farda:

Figura 1 – Cerimônia militar de promoção de posto



Legenda: segunda fotografia apresentada por Leonardo na entrevista  
Fonte: acervo do entrevistado

Em seu relato, Leonardo expressa dois enunciados divergentes para um mesmo conjunto fotografia/relato: (1) destaca seu feito (a promoção), (2) mas registra decepção com a carreira. Seu depoimento enaltece o reconhecimento de seu desempenho no contexto profissional, mas ele se posiciona como indivíduo crítico, que não aceita certas imposições exercidas pelo militarismo. No capítulo 3 (p.151), na seção “Afirmções de si”, essa discussão será aprofundada pela proposição da noção de “configurações enunciativas”.

Outras situações em que a etnografia precisou assumir caráter “interpretativo” se deram quando os conjuntos fotografia/relato apresentaram divergências entre o que foi dito sobre a foto pelo ator e os enunciados expressos pela imagem. Ainda na entrevista de Leonardo, a foto em que ele aparece no cume de um morro durante a operação de ocupação do Complexo do Alemão<sup>13</sup>, uniformizado e armado, se assemelha a cenas icônicas de campanhas militares. Entretanto, seu relato apenas faz menção às condições

<sup>13</sup> Região localizada na cidade do Rio de Janeiro, que foi alvo de operação militar para ocupação em 2010.

sociais precárias da comunidade, sem nenhuma referência laudatória ao feito militar. Nestes casos, a opção foi fazer o mínimo de suposições relativas à imagem de modo a procurar enfatizar o teor dos depoimentos.

Figura 2 – Operação de ocupação do Complexo do Alemão



Legenda: Terceira fotografia apresentada por Leonardo na entrevista  
Fonte: acervo do entrevistado

As primeiras entrevistas foram individuais e pouco expressivas, o que levou a experimentação do formato de entrevistas coletivas, resultando em depoimentos mais espontâneos, debates, e permitindo perceber distinções de comportamento entre os depoimentos solo e os em grupo. Pôde-se constatar, portanto, como destaca Goffman (2008[1959]:40), que o “papel” representado pelo indivíduo se “ajusta à plateia”:

[...] a execução de uma prática apresenta, através de sua fachada, algumas exigências um tanto abstratas em relação à audiência, que provavelmente lhe são apresentadas durante a execução de outras práticas. Isto constitui um dos modos pelos quais uma representação é ‘socializada’, moldada e modificada para se ajustar à compreensão e às expectativas da sociedade em que é apresentada. Desejo considerar aqui outro importante aspecto deste processo de socialização, a saber, a tendência que os atores têm a oferecer a seus observadores uma impressão que é idealizada de várias maneiras diferentes (GOFFMAN: 2008:40).

Ainda assim, mesmo com as vantagens do formato coletivo de entrevistas, os depoimentos pouco evidenciavam as estratégias específicas das magicaturas operadas



por fotografias. De fato, as imagens por eles escolhidas serviam apenas de “gancho” para as “afirmações de si”. As magicaturas estavam, principalmente, na fala. Pouco se encontravam nas imagens. Isto não bastaria para o escopo do estudo. Era preciso que eles produzissem imagens especificamente com a intenção de desempenhar magicaturas. Apenas desse modo as estratégias próprias das magicaturas fotográficas poderiam ser isoladas e analisadas de forma eficiente. Neste sentido, a solução apontava para a elaboração de experimento no qual os participantes produzissem fotografias de si mesmos, o que direcionou o estudo para a proposição de uma oficina de autorretratos e permitiu acesso tanto a aspectos específicos da produção das imagens, quanto possibilitou a observação da apresentação dessas imagens em público.

A oficina de autorretrato se confirmou mais produtiva, principalmente porque a exigência de os participantes terem de apresentar suas fotografias à “plateia” impeliu que eles articulassem magicaturas complementares de acordo com as reações despertadas, fosse ao operar estratégias retóricas que justificassem as “afirmações de si” expressas nas imagens ou ao corrigir más interpretações e incongruências entre as magicaturas ideadas e o conceito que o grupo possuía sobre cada “ator”. Portanto, somando-se as ações planejadas e os improvisos desempenhados pelos participantes, o novo formato propiciou panorama mais amplo e matizado a ser analisado.

O *corpus*, ao final, contou, portanto, com dois tipos de material etnográfico como objetos: entrevistas em que os sujeitos comentam fotografias nas quais figuram como personagens principais (fotografias de si); e as apresentações da oficina de autorretratos. Ao todo foram aproximadamente trinta horas de gravações, com dezoito participantes, ao longo de quase um ano e pelos menos sessenta imagens analisadas, entre “fotografias de si” e autorretratos, que exigiram extenso exercício de decupagem e investigação. Assim, antes de iniciar a formulação das hipóteses, considere conveniente expor as informações colhidas, de maneira a fornecer um panorama ilustrativo que pudesse orientar o leitor a percorrer com alguma familiaridade a trajetória empreendida neste estudo.

Em vista do exposto, como forma de coligir o material obtido durante as entrevistas e a oficina, será apresentada a seguir, de modo conciso, a descrição de como transcorreram as duas etapas do campo (entrevistas e oficina de autorretratos), os respectivos procedimentos metodológicos adotados, bem como os depoimentos e as questões temáticas mais representativas que surgiram nas narrativas. O objetivo dos próximos parágrafos é oferecer uma espécie de “caderneta de campo”, abreviada e

comentada, tendo em vista detalhar as etapas metodológicas e prover subsídios úteis às precípuas averiguações teóricas.

## **1.1 Das entrevistas**

Para as entrevistas solicitei que os participantes escolhessem cinco imagens, com o requisito de que nelas figurasse o modo com o qual tais imagens os retratavam. O objetivo era coletar fotografias que “falassem sobre eles” e, sobretudo, fotografias das quais eles se orgulhassem. Comecei utilizando roteiro elaborado especificamente para as entrevistas, com base em três tipos de questões: (a) biográficas; (b) de comportamento; e (c) magicaturísticas.

As questões biográficas evidenciariam o nexos entre a trajetória individual, as imagens escolhidas e as narrativas relatadas. As questões comportamentais apontariam para as principais situações em que o sujeito costuma fazer uso de magicaturas fotográficas. Por fim, as questões magicaturísticas ajudariam no registro de relatos sobre as estratégias retóricas praticadas com auxílio das imagens apresentadas. As informações coletadas nesta fase preliminar foram organizadas em um quadro e foram importantes porque confirmaram algumas expectativas sobre a categoria magicatura.

Tais informações, em grande parte, também contribuíram para a elaboração da segunda fase da pesquisa, tanto que muitos dos comportamentos observados nas entrevistas, ainda que em outro contexto, tornaram a ser desempenhados ao longo das apresentações.

A seguir apresento os exemplos mais representativos abordados durante as entrevistas. Eles foram coligidos considerando sua recorrência ou relevância, sendo que a forma como estão elencados não apresenta viés classificatório, nem aponta categorias nativas ou de análise. O formato adotado na disposição dessas informações constitui apenas a tentativa de organizá-las de modo objetivo, facilitando a referência às seções em que as análises com que estão relacionadas são apresentadas ao longo do estudo.

### 1.1.1 Magicaturas apoiadas na própria aparência

Nas entrevistas, as imagens apresentadas por Cristina foram o exemplo mais representativo de magicaturas que exploram a “aparência” enquanto principal elemento

enunciativo. Ela construiu uma narrativa autobiográfica, em que elenca cinco momentos/fases importantes de sua vida: infância; adolescência; casamento; Oficina de Roteiro para Documentários em Cuba; e o momento atual. Para cada momento/fase ela selecionou uma foto na qual ela é a única personagem, em primeiro plano e em cenários que não permitem reconhecimento visual. A única imagem que possui algum indicador icônico da situação é a do casamento, devido à roupa de noiva. A narrativa de Cristina sobre o conjunto relato/fotografia se torna a única forma de acesso à história que ela pretende mostrar a partir das imagens selecionadas. Em sua foto de quinze/dezesseis anos, por exemplo, ela comenta:

– olhar sonhador, descoberta do mundo, tem uma coisa meio ingênua, uma simplicidade, não tem sofisticação... é uma menina, é uma menina!

Figura 3 – Cristina na adolescência



Legenda: Primeira fotografia apresentada por Cristina na entrevista  
Fonte: acervo do entrevistado

As magicaturas de Cristina, que operam por meio da associação entre imagem e discurso afetivo, constituem estratégias de convencer seus observadores a respeito do que afirma sobre cada fase de sua vida. Na foto acima, ela avalia que sua “aparência” traduz o que considera ter sido uma adolescência saudável e feliz para os padrões da época: “uma menina ingênua e sonhadora”. A questão da “aparência” nas expressões magicaturísticas será examinada no capítulo 3, “O Eu magicaturístico” (p.149).

A entrevista de Cristina foi decisiva para a percepção da necessidade de reformulação metodológica da pesquisa. Isso porque ela não se restringe a comentar as fotografias que escolheu. Cristina pensou as imagens como um conjunto que lhe permitisse contar sua história. Isto é, ela aproveitou a oportunidade para se expressar como autora e utilizou as imagens como “tijolos” de sua construção discursiva. A eloquência de sua atitude sugeria, portanto, que a investigação das magicaturas seria mais abrangente se fosse oferecido aos participantes um ambiente que incentivasse o surgimento de estratégias como as de Cristina, o que levou, posteriormente, à idealização da oficina de autorretratos. Além disso, a fotografia, enquanto atividade expressiva, favorece a prática autoral e o formato de oficina tiraria proveito dessa característica.

Diferentemente de Cristina, os outros entrevistados não manifestaram expressões autorais. Em seus conjuntos fotografias/relatos, eles destacaram aspectos de suas personalidades e os papéis sociais que consideravam mais significantes, sem procurar se afirmar fotógrafos. No entanto, o teor de suas “falas”, mesmo não revelando muito sobre os processos de produção das magicaturas fotográficas, ainda constitui parte relevante do conjunto sócio de seus sistemas simbólicos e, portanto, seus trechos representativos foram mapeados. As passagens a seguir, além de pertencerem ao panorama dos conteúdos temáticos que compõem o objeto da pesquisa, enarram argumentos necessários à delimitação da categoria magicatura.

### 1.1.2 Escolhas profissionais

Leonardo e João Eduardo escolheram imagens que os retratavam em situações relacionadas às suas profissões. A diferença entre eles é que Leonardo (Figura 4) se declara desiludido com a carreira militar e pretende se tornar piloto comercial, enquanto João Eduardo (Figura 5) está iniciando a carreira na área de Artes Visuais e demonstra grande satisfação com o momento atual de sua vida.

Figura 4 – Cerimônia militar de promoção de posto (2ª ref.)



Legenda: segunda fotografia apresentada por Leonardo na entrevista  
Fonte: acervo do entrevistado

Figura 5 – saída fotográfica



Legenda: Quarta imagem apresentada por João Eduardo  
Fonte: acervo do entrevistado

Apesar dos enunciados mais evidentes em seus conjuntos fotografias/relatos enfatizarem aspectos da “representação” (GOFFMAN, 2008[1959]) de papéis sociais específicos do exercício de suas profissões, esses conjuntos também expressam enunciados magicaturísticos, uma vez que descrevem seus momentos de transição biográfica e, portanto, expressam “afirmações de si” que justificam existencialmente suas tomadas de decisões. O tema será retomado no capítulo 3 (p.149), onde as “escolhas profissionais” serão observadas enquanto parte dos aspectos mais importantes do que Velho (1981) classificou como “projeto individual”. Para o autor, apesar dos

“projetos individuais” serem decisões conscientes e os indivíduos elaborarem complexas estratégias para realizá-los (que exigem tempo e investimentos materiais e intelectuais), não há garantias de sucesso. O que significa que “projetos” podem ser reorientados ou mesmo substituídos, pois “o ‘mundo’ dos projetos é essencialmente dinâmico, na medida em que os atores têm uma biografia, isto é, vivem no tempo e na sociedade, ou seja, sujeitos à ação de outros atores e às mudanças sócio-históricas” (VELHO, 2003:27).

### 1.1.3 Narrativas sobre aspectos da própria personalidade

De forma recorrente, os entrevistados destacaram aspectos de suas personalidades em momentos aleatórios dos relatos. Estes trechos permitem compreender seus sistemas de valores e visão de mundo, discursos que apontam a coerência de suas atitudes e posturas nas situações retratadas nas fotografias. Em geral, essas falas não constituem a narrativa principal do porquê de a imagem ter sido escolhida e, portanto, se encontram dispersas e imbricadas a outras magicaturas. Todavia, se forem observadas em seu conjunto, traduzem a percepção que os indivíduos têm de si mesmos.

Ao comentar sobre as razões de ter escolhido a fotografia em que aparece junto ao cruzeiro no alto do Complexo do Alemão, por ocasião da operação de ocupação militar, Leonardo pondera:

Figura 6 – Operação de ocupação do Complexo do Alemão (2ª ref.)



Legenda: Terceira fotografia apresentada por Leonardo na entrevista  
Fonte: acervo do entrevistado

– marca um momento de transição entre o que eu era e o que eu me tornei. Não que eu tenha melhorado ou piorado, mas eu fiquei muito mais esclarecido em relação às minhas dúvidas. Eu tive a oportunidade de conhecer o que é simplicidade realmente, o que é humildade! O que é você poder ajudar alguém! Enfim, é você saber viver. Eu sempre tentei viver da melhor forma possível, ajudando todo mundo, mas naquele momento, eu aprendi... Eu posso daqui a algum tempo mudar de ideia, mas ali eu aprendi realmente a viver e ver os dois lados da moeda. Ali eu aprendi a viver a vida como ela é!

A descrição de Leonardo sobre o período em que participou da ocupação militar do Complexo do Alemão permite apontar a ocasião como, o que Klinger (2007) define como “instante instaurador”, ou seja, uma circunstância a qual o indivíduo identifica como essencial no modo como passou a perceber a si mesmo. Tal “instante” decorre da noção de vida enquanto processo evolutivo, portanto, aquele que o vivencia assume a experiência descrita como uma marca, uma origem de quem ele é no presente.

A descrição de “instantes instauradores” pode ser igualmente observada em narrativas (auto)biográficas de indivíduos célebres ou ficcionais, uma vez que, como destaca a autora, “a ideia da vida como devir e transformação é característica do *Bildungsroman*, mas também de todo relato autobiográfico, que sempre pressupõe uma mudança interna do narrador” (KLINGER, 2007:19). A recorrência de tais estruturas narrativas, presentes na dramaturgia, no jornalismo, na publicidade etc. e difundidos por

meios tradicionais ou virtuais, sugere a reflexão sobre como os sujeitos se apropriam/ressignificam modelos ético-estéticos disseminados pela indústria cultural. Essa discussão será retomada em diferentes momentos ao longo dessa tese, principalmente no capítulo 3, na seção “O que move o eu” (p.201).

A regularidade com que as narrativas que descrevem “instantes instauradores” ocorreu, tanto nas entrevistas quanto nas apresentações da oficina de autorretrato, situou esta classe de relato entre os principais recursos retóricos das “afirmações de si”. O que se percebe, face a tal recorrência, é que as magicaturas são parte fundamental dos processos de construção da subjetividade e não apenas táticas casuísticas voltadas a “se sair bem” em *jogos* interacionais. Houve, ainda, situações em que não foram explicitados “instantes instauradores”, mas que os relatos compreenderam a “ideia da vida como devir”. Nessas narrativas, os sujeitos afirmam sua “disposição positiva para viver” como sendo o aspecto mais significativo de suas personalidades. João Eduardo, ao responder a pergunta “Como você se vê nessa imagem?”, que o retrata após o resgate de um amigo que voava de parapente, afirma:

Figura 7 – Retorno do resgate de um amigo após voo de parapente



Legenda: Primeira fotografia apresentada por João Eduardo na entrevista  
Fonte: arquivo do entrevistado

– Essa foto retrata meu espírito, sou um cara que gosta de viver! Gosto da natureza e da alegria de viver em contato direto com a ela. Acho muito aprazível e vivo em função das coisas bonitas e belas da vida. Eu acho que essa foto retrata muito isso.



#### 1.1.4 Formas de expressar realização e sucesso

Outra abordagem temática presente regularmente nos conjuntos fotografias/relatos foi a descrição de situações que, no modo de ver do entrevistado, traduzem realização pessoal ou sucesso, em diferentes esferas da “vida privada”. Pôde-se identificar nas magicaturas apresentadas a influência de “padrões de vida” disseminados midiaticamente, uma vez que “os temas centrais da cultura de massa ajudaram poderosamente na nova figura da individualidade moderna, absorvida por sua realização privada e seu bem-estar” (LIPOVETSKY, 2009: 259).

Os signos que traduzem “realização” e “sucesso” propõem “sob formas múltiplas, modelos de autorrealização existencial e mitos centrados na vida privada” (LIPOVETSKY, 2009: 259) e variam em função do “papel social” desempenhado. O que explica como é possível que o mesmo entrevistado, em momentos diferentes de sua fala, expresse valores contrastantes sem ser incoerente.

Para João Eduardo, na esfera particular, “realização pessoal” está relacionada à sociabilidade e amizade:

– quando a gente sai de casa e as coisas vão dando certo é porque se tem ‘vontade’ de que as coisas deem certo, não é? Aí acontece de você encontrar pessoas e fazer aquilo que você gosta. Parece que os deuses conspiram para que tudo dê certo. Então, é um orgulho muito grande de chegar no final da tarde, além de ter feito um voo maravilhoso, conseguir resgatar um amigo sem maiores complicações.

Não estava ali só o Roberto (amigo que foi resgatado), ali tinha vários amigos: o Paulo, o Renato e todo mundo muito feliz, muito integrado, com uma troca de energia muito bacana.

É por isso que quando chega ao final do dia, você diz: – valeu a pena! Valeu a pena ter feito o voo, valeu a pena estar aqui, valeu a pena estar vivendo, valeu a pena estar existindo... só assim a gente pode ter essa sensação de olhar e falar: – como a vida vale a pena!

Já na esfera profissional, João Eduardo aparece sentado em frente a sua estação de trabalho e seu discurso define “realização pessoal” como sendo enfrentar desafios e renunciar à segurança financeira em busca de um sonho:

Figura 8 – João Eduardo em sua estação de trabalho na produtora de vídeo



Legenda: Quinta fotografia apresentada por João Eduardo na entrevista

Fonte: arquivo do entrevistado

– Me vejo com muito orgulho por saber que tudo na vida é um desafio. Saí de uma empresa privada onde eu tinha certo conforto financeiro, administrava minha vida de uma maneira muito tranquila e abrir mão de tudo isso, caminhando para uma coisa que você não sabe onde vai dar, é uma decisão muito difícil. Mas valeu a pena, está valendo a pena e por isso que quando eu olho para essa foto, me dá muito orgulho!

A conclusão a que João Eduardo chega, nas duas passagens, é a mesma: “valeu a pena!”. Apesar do teor contrastante das declarações – “curtir a vida” *versus* desafios – ambas as “fachadas” não são incompatíveis. Isso porque as magicaturas em questão se referem a domínios distintos, para públicos que normalmente não frequentam o mesmo “auditório”, de acordo com o que propõe Goffman (2008[1959]: 52): “Simultaneamente, como efeito e causa eficientes deste tipo de incumbência do papel que o indivíduo está habitualmente desempenhando, verificamos haver uma ‘segregação do auditório’”. O autor afirma que, por conta desta “segregação do auditório”, cada ator consegue manter uma fachada distinta para cada plateia que se apresenta.

No capítulo 3, em “Afirmações de Si” (p. 151), a questão da multiplicidade de papéis será retomada de forma mais abrangente, tendo como eixo teórico o caráter fragmentado das formas de subjetivação contemporâneas.

### 1.1.5 Situações fora da rotina

Alguns entrevistados escolheram imagens que os retratavam em situações que não fazem parte de suas atividades cotidianas, ou seja, que não estão relacionadas com suas profissões, seus principais interesses ou mesmo com suas atividades de lazer mais frequentes. No capítulo 4, na seção, “Projetos individuais: entre a subsistência e existência” (p. 236), retomo esse tópico propondo que alguns sujeitos praticam atividades paralelas às suas ocupações principais, seja como forma de responder à “necessidade de evasão” (LIPOVETSKY, 2009) das pressões relacionadas aos diferentes papéis sociais desempenhados, ou com o propósito de atender a demandas existenciais que não são plenamente contempladas em outras esferas de vida.

Marcelo, que é fisioterapeuta, das suas cinco imagens, escolheu três que o retratavam (duas dessas com sua esposa) em atividades consideradas como turismo de aventura: *rafting*, rapel e a travessia de Arraial da Ajuda para Trancoso (BA) em bicicleta (Figura 9). Marcelo não é desportista, mas gosta deste tipo de passeio. Conforme afirma durante a entrevista, o que é mais importante para ele, não é o sentido de superação associado aos feitos desportivos, mas a distração, a descontração e o lazer, ou seja, satisfazer sua “necessidade de evasão”.

Figura 9 – Travessia de bicicleta de Arraial da Ajuda à Trancoso (BA)



Legenda: Terceira fotografia apresentada por Marcelo na entrevista  
Fonte: arquivo do entrevistado

Em seu relato, Marcelo afirma que o objetivo em suas atividades não cotidianas é a multiplicidade de vivências – exercício, desfrutar da natureza, aventura e gastronomia –, não importando que seu envolvimento nas experiências seja superficial. Esse tipo de comportamento, que conjuga práticas de consumo e “modelos de autorrealização existencial” (LIPOVETSKY, 2009), será o tema central da seção “Magicaturas de consumo”, no capítulo 2 (p.144).

#### 1.1.6 Práticas hedonistas

Outro tema significativo nas entrevistas, tanto nas fotografias quanto nos relatos, foram expressões magicaturísticas que retratam os atores em situações que conotam saber aproveitar o “lado bom da vida”, ou ainda, que destacam atributos como popularidade, habilidade em fazer a corte, argúcia, entre outras faculdades associadas a atividades de divertimento, em geral da vida noturna. Ainda na seção “Magicaturas de consumo”, no capítulo 2, será proposta a reflexão de até que ponto a manifestação de “afirmações de si” com esse teor refletem certa reorientação paradigmática em relação ao conceito de “status social”, outrora traduzido principalmente pela lógica “conspícua” (VEBLEN, 1965) e que teria cedido espaço a disputa entre o “*ethos* da produtividade” e o “*ethos* hedonista” (VELHO, 1981).

Leonardo descreve a situação em que aparece abraçado por uma bela jovem:

– Essa foto [na página seguinte] foi bacana porque, no meio do ‘grau’, a gente sempre toma um chopezinho, fica um pouco mais alterado... já deviam de ser umas três horas da manhã, a gente estava dentro da boate, ele (um amigo) começou a dançar e simplesmente toda boate começou a dançar com a gente.

Figura 10 – Leonardo em boate no Rio de Janeiro



Legenda: Quinta fotografia apresentada por Leonardo na entrevista  
Fonte: arquivo do entrevistado

A foto em questão não mostra nem a pista de dança e nem o amigo. Nela estão apenas Leonardo e a jovem que conheceu esse dia. Portanto, temos duas magicaturas distintas: o relato de suas proezas na pista de dança; e a fotografia que o legitima como bom cortejador. O que aponta a possibilidade de uma mesma representação possuir diferentes dimensões, não necessariamente redundantes. A partir dessa constatação será proposta, no capítulo 3, em “Afirmções de Si” (p.151), a noção de “configurações enunciativas”.

### 1.1.7 Relações conjugais

Dos entrevistados casados (Marcelo, João Eduardo e Cristina), todos fizeram referência aos seus parceiros, seja nas imagens apresentadas ou nos relatos. O mesmo pôde ser observado em relação aos participantes da oficina de autorretratos, o que indica a importância das relações conjugais nos processos de construção da identidade.

Cristina, por exemplo, apesar de não ter escolhido nenhuma foto em que o seu marido esteja presente, selecionou uma foto em que aparece vestida de noiva:

Figura 11 – Cristina no dia de seu casamento



Legenda: Segunda fotografia apresentada por Cristina na entrevista  
Fonte: arquivo do entrevistado

**Cristina:** – hoje, meu marido sentou comigo e a gente foi ver as fotos. Ele adoro, morreu de rir porque eu vejo ele magrinho... uma cara de felicidade!

**Marcelo:** – Já deu certo! (risos).

**Cristina:** – É... e ele falou: – nossa, como você estava bonita! Achei tão lindo, tão romântico! Sabe? Isso deve ter uns vinte e cinco anos, vinte três anos...

**João Pires:** – Ganhou o dia, hein?! Hoje, tem! (risos) Quando chegar em casa...

O trecho acima destaca duas propriedades da fotografia relacionadas à cognição afetiva: a de instrumento que conduz a experiência de rememorar o passado, como quando Cristina revê com o marido suas imagens de casamento; e a de dispositivo capaz de provocar empatia, observada nas reações de Marcelo e João Pires. Em ambos os casos, o que se torna evidente é o potencial magicaturístico das imagens de causar encantamento, permitindo, no capítulo 2, “Formas de Magicatura” (p.93), destacar a associação metafórica entre “imagem” e “magia” (NOVAES, 2008).

### 1.1.8 Expressão de valores morais

Uma forma de discurso que se destaca entre as magicaturas ocorridas nas entrevistas encontra-se nas expressões em que os atores manifestam aquilo que consideram ser a “atitude correta”. Leonardo, por exemplo, ao descrever a foto a seguir, narra a passagem na qual conheceu Ezequiel, de quem veio a se tornar grande amigo.

Figura 12 – Passeio pelos pontos turísticos de Niterói (RJ)



Legenda: Quarta fotografia apresentada por Leonardo na entrevista

Fonte: arquivo do entrevistado

O grupo com o qual Ezequiel viajava estava no Rio de Janeiro por ocasião de uma competição de caratê, no entanto, os responsáveis por providenciar sua hospedagem foram negligentes e Leonardo, sem sequer conhecer o grupo, assumiu a responsabilidade e os acolheu em sua casa. No trecho a seguir, se destacam as “afirmações de si” apoiadas em “valores morais” como amizade, solidariedade, reciprocidade e lealdade, nas quais Leonardo se define enquanto sujeito íntegro:

- foi uma atitude simples, entendeu? Eu realmente me preocupei porque era um pessoal que veio de outro estado e não conhecia nada aqui. Me preocupei em levá-los para curtir... Poderia ter sido ruim, eles poderiam simplesmente ter voltado para casa. Mas não! Eles gostaram muito e me trataram super bem.
- Depois eu fui para São Paulo, chegando lá em fui bem recebido por eles também. O Ezequiel estava nessa turma e convidei eles para voltar ao Rio no ano novo. Foi quando o Ezequiel retornou e a gente começou essa amizade. Ele é um cara que tem um respeito e consideração muito grandes por mim. Isso eu valorizo, entendeu?
- Às vezes você demora anos e anos para construir uma boa amizade e às vezes em dois, três dias você consegue ter o respeito e a admiração de muita gente. Eu considero essa foto importante por isso, foi um marco dessa amizade.

A maneira como Leonardo descreve sua atitude constitui estratégia retórica pertencente ao processo de construção da “fachada”, que se dá pela expressão de



“valores sociais positivos” (GOFFMAN, 2008[1959]). Outras considerações a esse respeito, bem como a relativização da noção de “valor social positivo” serão apresentadas no capítulo 3, na seção “Afirmações de si” (p.151).

### 1.1.9 As figuras de pais e filhos

As magicaturas desempenhadas a partir da “representação” (GOFFMAN, 2008[1959]) dos papéis sociais de pais e filhos também ocorreram com destaque nos depoimentos. Além do aspecto afetivo, os relatos evidenciaram o papel da família na formação da identidade. Essa percepção está ilustrada no trecho a seguir, no qual João Eduardo reflete sobre a importância dos vínculos parentais:

Figura 13 – Família de João Eduardo após apresentação de teatro de sua filha



Legenda: segunda fotografia apresentada por João Eduardo na entrevista  
Fonte: arquivo do entrevistado

– Essa imagem é referencial, né? Porque ela retrata e me remete às coisas melhores que eu tenho na vida hoje. Estão ali meu filho, o Pedro Paulo, a Maria Eduarda, a minha atual esposa, a Yasmin, e a namorada do meu filho, a Luana. É minha família!

– Quando se fala de família, para mim é muito importante. São pessoas que eu amo demais. Esse dia foi um dia muito especial porque foi uma apresentação da minha filha no teatro e ela estava representando uma peça sobre Carlos Drummond de Andrade. A atuação dela foi muito bonita, foi emocionante, com o poema do Drummond: ‘No meio do caminho tinha uma pedra’. A Maria Eduarda atuou muito bem. Ela só tem doze anos de idade.

[...]

– eu tenho muito carinho por essa foto, quando eu olho para ela, eu vejo um pouco da história da minha vida. Parece que filho dá uma referência cronológica e me conforta saber que hoje meus filhos são meus grandes



amigos, meus aliados. Minha esposa é, sem dúvida nenhuma, uma 'parceirona', com quem eu posso sempre contar. Acho que todos que estão ali na foto eu posso contar, eu tenho uma relação de profundo respeito e admiração.

Em muitos depoimentos não houve relação direta entre a fotografia e o teor do relato. As imagens serviram de gatilho para as narrativas e, nesses casos, abrigavam razões afetivas acessíveis apenas através do discurso. Em dois momentos das entrevistas, essas revelações se deram em relatos nos quais os entrevistados falavam sobre as relações com seus pais. Isto é: as falas não descreveram o conteúdo das imagens, mas o orgulho que os pais sentiram ou sentiriam diante das situações registradas nas fotografias.

João Eduardo (Figura 14) ao comentar a foto em que aparece exibindo dois peixes fígados numa pescaria afirma que diante da cena se lembra do pai, pois foi com ele que aprendeu tudo sobre o mar. Já Cristina, diante de sua fotografia vestida de noiva (Figura 15), lembra que sua mãe tinha essa imagem, em formato pôster, em seu quarto e acrescenta que não se importa com a formalidade do casamento, mas que se casou na igreja por causa dos pais.

Figura 14 – Pescaria de peixes-espada em Pedra de Guaratiba (RJ)



Legenda: Terceira fotografia apresentada por João Eduardo na entrevista  
Fonte: arquivo do entrevistado

Figura 15 – Cristina no dia do casamento (3ª ref.)



Legenda: Segunda fotografia apresentada por Cristina na entrevista  
Fonte: arquivo do entrevistado

Considerações sobre as relações de parentesco e as expressões magicaturísticas serão abordadas no capítulo 2, na seção “Magicaturas de relacionamento” (p.131), bem como, no capítulo 4, em “Projetos individuais: entre a subsistência e existência” (p.236), onde será analisada a influência que tais relações exercem na definição dos “projetos individuais” (VELHO, 1981).

O recorte temático traçado a partir dos relatos das entrevistas foi fundamental na formulação das propostas de autorretrato apresentadas na segunda fase do campo da pesquisa, a oficina de autorretratos. A oficina apresentou oito propostas, sendo que algumas buscaram incentivar a expressão de magicaturas que reproduzissem os temas observados nos conjuntos fotografias/relatos das entrevistas, por exemplo, a proposta “Fotogenia”, que foi idealizada de modo a propiciar o surgimento de “magicaturas apoiadas na própria aparência”; e a proposta “Narrativas Autobiográficas”, inspirada pelos temas “narrativas sobre aspectos da própria personalidade”, “escolhas profissionais” e “formas de expressar realização e sucesso”.

O detalhamento das propostas, bem como os aspectos metodológicos e a síntese dos resultados estão descritos a seguir.

## 1.2 Da oficina de autorretratos

A oficina de autorretratos teve por finalidade permitir a observação de “afirmações de si”, em imagens produzidas especificamente com esse objetivo. Diferentemente das entrevistas, onde os indivíduos comentavam fotografias produzidas por terceiros, em relação aos autorretratos, a expectativa era que as particularidades do planejamento e da execução das magicaturas se tornassem acessíveis. Assim como, ao serem apreciadas pela turma, a intenção era de que as imagens provocassem discussões nas quais outras magicaturas precisassem ser improvisadas de modo a convencer a “plateia” ou justificar os expedientes adotados. Os pré-requisitos para participar da oficina eram basicamente possuir e saber operar a câmera *DSLR*<sup>14</sup> e conhecer minimamente os postulados da linguagem fotográfica.

Para as propostas, foram escolhidas obras de referência de diferentes autores, destacando as características do processo criativo e os conceitos exercitados. Tal iniciativa objetivou fomentar expressões autorais, corrigindo uma das adversidades constatadas no formato de entrevistas. Os alunos tinham de apresentar dois autorretratos: o primeiro reproduzindo os aspectos técnicos, estéticos e metodológicos de uma das obras de referência; e o segundo livre. As propostas foram apresentadas nessa ordem: 1) Narrativas Autobiográficas; 2) Fotogenia; 3) Protesto; 4) Questionamento Autoral; 5) Posicionamento Crítico; 6) Corpo Estigma; 7) Autoexposição; 8) Estética do Choque.

Além dos autorretratos, os alunos apresentaram uma breve narrativa autobiográfica e duas fichas: a primeira com os aspectos técnicos e a segunda com aspectos contextuais da produção fotográfica. As imagens, ainda que possam destoar da diagramação deste texto, serão reproduzidas no mesmo formato como foram mostradas à turma, uma vez que a forma de apresentação pertence aos elementos magicaturísticos idealizados pelos participantes e, portanto, influencia na interpretação dos trabalhos.

Na formulação das propostas para oficina de autorretratos foram sugeridas obras de referência que variassem quanto ao nível de exposição. Assim os participantes tiveram a opção de reproduzir desde fotografias cotidianas, como as compartilhadas em

---

<sup>14</sup> Tipo de câmera utilizada por profissionais e entusiastas da fotografia que, devido a seus recursos técnicos, permite o emprego de técnicas expressivas avançadas.

redes sociais, até imagens contundentes, voltadas a chocar seus interlocutores. Ainda assim, lhes foi dada a possibilidade de utilizar como referência outras obras que não as sugeridas, desde que apresentassem a obra na qual se inspiraram, incluindo a trajetória biográfica do autor, suas características técnicas e seu enfoque conceitual.

Foram selecionados quinze alunos, tendo como preocupação a formação de um grupo heterogêneo. Desses, Cristina e João Pires também participaram da etapa de entrevistas. No quadro abaixo, estão identificados os participantes dessa segunda fase:

Quadro 2: Participantes da oficina

<b>Nome</b>	<b>Idade</b>	<b>Formação</b>	<b>Ocupação</b>
Aline Cristine Caetano Siqueira	36	Administração	Assist. Adm. Federal Fotógrafa
André Francisco Fidêncio	41	Ensino Médio	Militar Fotógrafo
Diego Dias Murray	33	Ensino Médio	Militar Fotojornalista Freelancer
Fábio Caetano Cinopoli Gonçalves	42	Administração	Cargo Público Fotógrafo
Fatima Maria Bessa Dias	55	Direito	Defensora Pública
João Antonio da Costa Pires	47	Engenharia Química	Engenheiro Químico
Maria Cristina Cacique Zarur	50	Economia Comunicação Social	Estudante Fotografia Pós-Graduação
Michelle Limonge Lima	31	Farmácia Bioquímica	Fotógrafa
Neide Aparecida Martins Lobo	50	Análise de Sistemas	Secretária
Olidio Y. Hiraiama	52	Ensino Médio	Comércio Produtos Odontológicos
Patrícia Lynch	45	Engenharia Civil	Engenheira Civil
Raphael Bruno da Silva Chagas	31	Educação Física	Servidor Público
Roberto Silvio Paes de Oliveira	33	Ensino Médio	Técnico de Informática Estudante de Design
Rosane Silvano de O. F. Bastos	41	Engenharia Química	Engenheira Química
Sérgio Murilo Reis Neves	52	Ensino Médio	Oficial Reformado PMERJ Estudante de Direito

Dentre estes: oito demonstravam interesse em ser, ou já eram, fotógrafos profissionais, sendo que três eram fotógrafos de eventos e outros três de Moda/Beleza, Natureza e Fotojornalismo. A metade tinha poucos meses de experiência com fotografia,

a outra metade, mais de um ano. O grupo era constituído de indivíduos de diferentes faixas de renda e provenientes de oito bairros distintos do Rio de Janeiro.

A variedade e intensidade das apresentações<sup>15</sup> indica que foi acertada a estratégia de adotar o formato de oficina de autorretratos voltada à produção autoral. Podendo-se considerar confirmada a expectativa de se obter um panorama rico e diversificado de esforços magicaturísticos empregados na intenção de impressionar/convencer os interlocutores.

Outra decisão que se mostrou eficaz foi limitar o universo da pesquisa a “alunos de fotografia”, pois em diversos momentos, os elementos da imagem suscitaram questionamentos ou justificativas sobre sua função nas fotos, como no exemplo desse autorretrato de Raphael:

Figura 16 – Autorretrato de Raphael, tema livre



Legenda: “Incompleto”, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Raphael:** – Essa é a foto... tudo que está aí, do jeito que está aí obviamente é proposital. Eu cortado e as outras coisas cortadas também. Eu não sei como

---

<sup>15</sup> Há que assinalar que as apresentações foram documentadas em vídeo e constituem parte do material analisado nesse estudo.

está aparecendo aí em relação à contraste e exposição, mas a ideia é ter um gradiente tonal do lado esquerdo até o direito.

**Fátima:** – É uma sombra que liga até você?

**Raphael:** – É essa sombra do violão, eu acabei reparando só depois, mas ficou um grafismo interessante na foto.

**Aline:** – É tem tudo a ver, né? Essa ligação?

**Raphael:** – Sim, exatamente! A ideia é mostrar que ali tem um violão, uma câmera e um livro de fotografia. Ali embaixo, não sei dá para ver, é um livro de fotografia... A ideia é mostrar que eu estou perto dessas coisas, mas ao mesmo tempo eu estou longe.

**Fátima:** – Que você está dividido?

**Raphael:** – É, eu estou! São coisas que fazem parte da minha vida intensamente, só que ainda estão longe, no sentido de eu não conseguir colocar elas como prioridade.

A ideia de que a oficina tinha como objetivo a expressão autoral foi reforçada no primeiro encontro, o que implicava o comprometimento dos participantes na execução das propostas, mas que, sobretudo, ser autor implicava “correr riscos” e esta seria a tônica do curso.

A intenção de tal provocação e, ainda, das intervenções feitas durante as apresentações, era justamente que as apresentações não fossem monológicas e que houvesse interação entre “atores” e “plateia” (GOFFMAN, 2008[1959]), pois quanto mais intensas fossem as trocas, maior o espaço para surgirem magicaturas improvisadas, contornando, deste modo, a principal dificuldade encontrada na etapa de entrevistas.

Do ponto de vista da condução do experimento, meu comportamento foi ora **observador**, ora **participante**. A dinâmica das apresentações se iniciava com os alunos apresentando suas magicaturas planejadas, em geral transcorrendo sem maiores interrupções até que a plateia começasse a interagir e as tensões surgidas induzissem ao desempenho de magicaturas improvisadas. Procurei me manter como “observador” enquanto as “performances” (SCHECHNER, 2002) fluíssem por conta própria, mas nos momentos em que o andamento da cena ralentava ou resultava em impasse, adotava a postura participativa. Orientei, questionei, tomei partido, entre outras ingerências, pois minha preocupação nunca foi o registro dos discursos sem interferências, tampouco ter acesso à visão não influenciada que os atores teriam de si. Ao contrário, o que eu buscava era observar suas reações quando confrontados, seja pela “plateia”, fosse por mim, no papel de “diretor”. De acordo com Goffman (2008[1959]:94), “muitas vezes, por certo, o diretor não só terá de apaziguar estados de ânimo inconvenientes, como terá de estimular uma demonstração de envolvimento afetivo adequado. A frase muitas vezes empregada para esta tarefa nos círculos rotarianos é ‘botar fogo no espetáculo’.” Dito de outro modo, o objeto epistemológico deste estudo não foram os conteúdos da

narrativas sobre as imagens, mas as “estratégias retóricas” que os “atores” utilizam para convencer seus interlocutores daquilo que “afirmam de si”.

Em relação às magicaturas desempenhadas ficou evidente que uma das formas mais eficientes de conquistar os interlocutores seria por empatia, através da abordagem de assuntos delicados, dramáticos ou transformadores, de cunho íntimo, que, muitas vezes, nem os familiares mais próximos tinham conhecimento. Tais iniciativas consolidaram vínculos de confiança entre os participantes e suscitaram relatos marcantes e emocionados, como a narrativa de Aline (Figura 17, a seguir), na qual se refere à morte e ausência de seu pai.

Figura 17 – Primeiro autorretrato de Aline, tema livre





Legenda: “Sua Ausência”, 2014. Autorretrato inspirado em “*The Bogeyman*” (1973) de Duane Michals

Fonte: arquivo do entrevistado

A apresentação de Aline definiu a tônica de outras apresentações e inspirou alguns participantes quanto a que “riscos” correr, como no caso de André (Figura 23, p.59) que afirma ter decidido contar sobre a morte de sua mãe após ver o autorretrato de Aline:

– O autorretrato que eu fiz... como eu posso dizer?... Livre. Foi difícil. Na primeira aula eu fiquei voando e apenas na segunda eu comecei a imaginar. O que me ajudou muito a entender, foi na segunda aula, ver a Aline apresentar sua foto. Aquilo me animou! Eu achei legal o ‘risco’ que ela correu e fiquei imaginando o que eu poderia fazer, como eu poderia ‘correr risco’? Então eu fiz uma foto que eu preciso contar a história antes. No comecinho de novembro eu descobri que minha mãe estava com câncer e o mundo caiu... o mundo cai, né?

Cada um dos participantes deveria produzir e apresentar dois autorretratos, com as respectivas fichas técnicas<sup>16</sup>:

1. A reprodução da obra de referência de uma das propostas apresentadas

<sup>16</sup> Todas as imagens e fichas técnicas encontram-se no anexo A.



## 2. Um autorretrato livre

Nem todos compreenderam ou seguiram à risca as instruções, ainda assim os trabalhos foram aceitos e estão aqui reproduzidos do modo como foram apresentados, pois além dos aspectos já explicados, a forma como foram entregues expressa o nível de comprometimento dos alunos com suas produções autorais. Tais aspectos, enquanto “performances” (SCHECHNER, 2002), foram objeto de análise quando, entre seus enunciados mais evidentes, fosse possível identificar “afirmações de si”. Assim, por exemplo, a elaboração de projeções digitais em *softwares* de apresentação de *slides* não constituía uma exigência e alguns não o fizeram por encararem tal tarefa como supérflua. Todavia, no caso de Diego, sua recusa em utilizar os referidos *softwares* foi interpretada como “performance”, pois, através de sua atitude, ele manifesta a “fachada” (GOFFMAN, 2008[1959]) de “desapegado”.

Nos nossos encontros, Diego costuma assumir postura de contestação e resistência ao *status quo*, o que, com frequência, se traduz no modo debochado com que comenta seu modo de vestir e sua aparência. Com relação a não ter preparado apresentação de *slides*, Diego brinca com o fato de não possuir o *software* mais comercializado para função:

**Diego:** – Eu não tenho Office, não! Tenho não, cara! A situação está complicada... é só o bloco de notas mesmo, sem corretor, sem nada.

O tema será retomado no capítulo 2, na seção “Magicaturas incorporadas” (p.110) onde as formas de protesto serão examinadas enquanto “performances”. Assim como no capítulo 3, em “Afirmções de si” (p.151), quando serão analisadas outras magicaturas que expressam “atitudes inconformistas”.

A seguir, serão detalhadas as oito propostas apresentadas na oficina, em conjunto com a síntese dos trechos mais representativos. Cabe lembrar que as propostas não representam categorias nativas da modalidade autorretrato, mas recortes temáticos imaginados como inspiração para se atingir resultados variados e expressivos na produção das magicaturas. Assim como, contemplando a proposição inicial de que o fazer autoral compreendia assumir riscos, cada proposta teve como obra de referência autorretratos que exprimissem diferentes níveis de exposição da própria figura, o que definiu a ordem como foram apresentadas.

Como os alunos tinham que apresentar dois autorretratos, um livre e a reprodução de uma obra fotográfica de referência, bem como pelo fato de nem todos

terem seguido as instruções, algumas produções se enquadram em mais de uma proposta, o que, em parte, explica o fato de uma mesma imagem aparecer em mais de um momento, em diferentes análises.

### 1.2.1 Primeira proposta: Narrativa Autobiográfica

A intenção dessa proposta era emular entre os participantes a produção de um dos gêneros de magicatura mais usual nas redes sociais. Os novos dispositivos tecnológicos e suas formas de interação, ao oferecerem territórios virtuais para a produção e o compartilhamento de conteúdos, promoveram, entre outros efeitos, a explosão de iniciativas magicaturísticas do tipo “narrativas autobiográficas”. Ainda que a maioria dessas iniciativas seja cotidiana e superficial, tais ações concorrem para os esforços de dar sentido à própria existência. As principais temáticas disseminadas nesses novos espaços discorrem sobre conquistas pessoais, recompensas/prazeres da vida e aforismo morais que justificam/expressam posicionamentos ideológicos dos sujeitos. As ações e estratégias dedicadas à construção de um “espaço biográfico”, noção emprestada de Arfuch (2010), expressam tal necessidade de transcendência:

A simples menção do ‘biográfico’ remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência.

Mas na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço: entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show – talk show, reality show... No horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro, fez da vida – e, conseqüentemente da “própria” experiência – um núcleo essencial de tematização” (ARFUCH, 2010:15).

A proposta “Narrativa autobiográfica” implicava, portanto, que os alunos produzissem fotografias que expressassem “afirmações de si”, fazendo referência a acontecimentos marcantes de suas vidas. Como a orientação para essa proposta eram as imagens veiculadas nas redes sociais, exclusivamente nesse caso não foi apresentado

nenhum autor de referência e o autorretrato sugerido para reprodução foi a foto que utilizo em meu “perfil social”.

### 1.2.1.2 Trechos representativos

Na fase de entrevistas, o uso de fotografias como apoio a “narrativas autobiográficas” pôde ser observado repetidamente, gerando a expectativa de que a proposta que visava a reproduzir tal prática seria uma das mais escolhidas. No entanto, apenas Fátima produziu autorretrato inspirado na imagem de referência sugerida:

Figura 18 – Autorretrato de Fátima para a proposta “Narrativas autobiográficas”



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo da entrevistada

Mesmo assim, do ponto de vista discursivo, sua produção não se enquadra na temática dessa proposta, uma vez que Fátima propôs uma discussão a respeito de identidade e a legitimidade do ato fotográfico, portanto, sua análise será retomada na quarta proposta, “Questionamento autoral”.

Apesar de a imagem de referência da proposta não ter sido escolhida para reprodução, as “narrativas autobiográficas”, enquanto recurso retórico, ocorreram em grande número nos autorretratos livres, sendo que apenas duas participantes, Neide e Patrícia, não produziram qualquer imagem apoiada nesse tipo de narrativa.

Michelle (Figura 19) conta que deixou a carreira de engenheira farmacêutica para se dedicar exclusivamente a fotografia e em seu autorretrato ela grita por emancipação. Já Fátima (Figura 20) procura representar a angústia dos múltiplos papéis que a mulher de meia-idade acumula.

Figura 19 – Autorretrato de Michelle, tema livre

## Autorretrato livre



Práticas Fotográficas

3

Legenda: “Libertas Quæ Sera Tamen”, 2014  
Fonte: arquivo da entrevistada

Figura 20 – Autorretrato de Fátima, tema livre



Legenda: sem título, 2014  
Fonte: arquivo da entrevistada

No capítulo 2, em “Magicaturas incorporadas” (p.110), suas “performances” (SCHECHNER, 2002), em conjunto com as noções de “corpo-suporte” e “corpo-território”, serão analisadas como possibilidades das magicaturas operadas pelo corpo enquanto instrumento enunciativo.

Olídio (Figura 21) remete à cirurgia cardíaca a que foi submetido, a qual ele encara como experiência transformadora. Olídio compara a transição de luminosidade da cena ao seu retorno à vida.

Figura 21 – Autorretrato de Olídio, tema livre



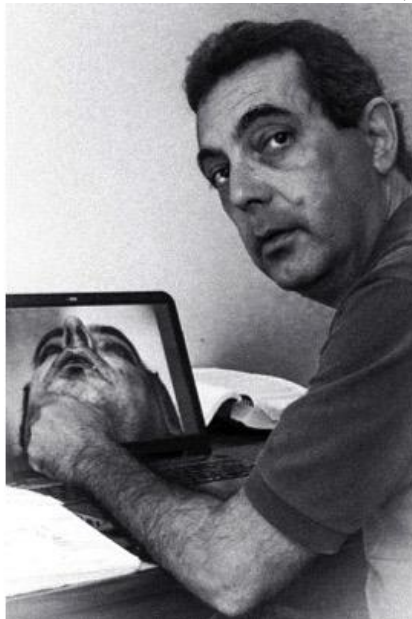
Legenda: sem título, 2014. Inspirado em “*Self-Portrait as a Drowned Man*” (1840) de Hippolyte Bayard. Obra de referência da terceira proposta, “Protesto”

Fonte: arquivo do entrevistado

Em seu autorretrato, João Pires (Figura 22) narra o dilema de não se sentir motivado com sua área de atuação – a Química – e como a fotografia, a princípio uma “válvula de escape”, disputa sua atenção.



Figura 22 – Autorretrato de João Pires, tema livre



Legenda: Instantâneo, 2014  
Fonte: arquivo do entrevistado

Apesar de a expectativa inicial dessa proposta ter sido inspirar “narrativas autobiográficas” cotidianas, análogas às produzidas nas redes sociais, o que se pôde constatar foram depoimentos marcantes, normalmente não abordados fora dos círculos íntimos do indivíduo. Entre eles, o autorretrato de André (Figura 23) mostra ele em casa, ouvindo a canção que o remete a uma passagem ocorrida no hospital, um dia antes da morte de sua mãe.

Figura 23 – Autorretrato de André, tema livre



Legenda: 2m:33s, 2014  
Fonte: arquivo do entrevistado

### 1.2.2 Segunda proposta: Fotogenia

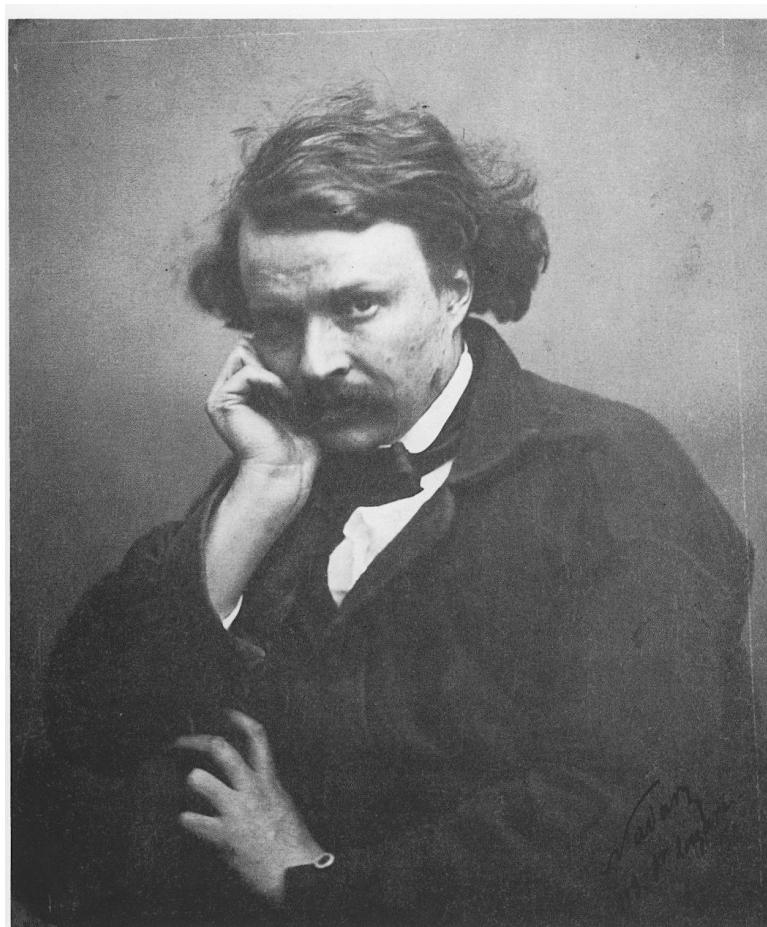
O principal elemento a ser trabalhado nesta proposta era a aparência de cada ator. Não importando o cenário ou a ação, o participante tinha de produzir fotografias na quais ficasse satisfeito com o resultado obtido na representação da própria imagem. A intenção foi fomentar resultados como os de alguns conjuntos fotografias/relatos colhidos durante a fase de entrevistas, onde o ator se via bem nas fotos. Contexto e ocasião são secundários, o importante a ser explorado são as feições, as expressões e as atitudes.

Ao escrever sobre o retrato posado, Barthes (1984:20) propõe que três “práticas” estejam em questão: fazer, suportar e olhar, desempenhadas respectivamente pelo fotógrafo – *Operator*; o fotografado – *Spectrum*; e o espectador – *Spectator*. O resultado, em termos de interpretação, se dá na interação dessas práticas. Para o *Spectator*, contudo, não controlar as possibilidades dessa interação provoca a “angústia de uma filiação incerta” (1984:23) e, na concepção de Barthes, faz com que, metaforicamente, a própria existência passe a depender do fotógrafo. No autorretrato, essa “dependência” desaparece, uma vez que *Spectrum* e *Operator* são o mesmo agente, proporcionando, portanto, maior segurança nas ações de registrar e difundir a própria imagem, pois o indivíduo passa ter a sensação de domínio sobre como será retratado.

Embora desempenhar ambos os papéis – *Operator* e *Spectrum* – não garanta qualquer controle sobre a recepção do *Spectator*, produzir imagens de si parece provocar sensação contrária, ou seja, de que os autorretratos seriam capazes de definir a maneira como os outros nos veem. O que constitui um dos fatores para a popularização do fenômeno *selfie*, principalmente a categoria popularmente disseminada na internet como *I shot myself*, na qual o sujeito se fotografa e publica imagens produzidas em ambientes domésticos ou reservados. Dito de outro modo, são imagens nas quais o cenário e a situação pouco importam, é apenas a própria aparência que conta.

A elaboração da proposta “Fotogenia” pretendeu, portanto, a produção de autorretratos que explorassem a própria aparência e a obra de referência apresentada foi o autorretrato de Nadar (Gaspard-Félix Tournachon):

Figura 24 – Obra de referência da segunda proposta: “Fotogenia”



Legenda: *Self-Portrait*. Nadar, 1855

Fonte: *The World History of Photography* (ROSENBLUM, 2007:81)

O autorretrato de Nadar foi produzido em 1855, um ano após a patente da *carte-de-viste*, formato inventado por André Adolphe Disdéri<sup>17</sup>. Sua adoção como obra de referência permitiu sugerir aos alunos que refletissem sobre as semelhanças das trocas de fotografias entre as famílias europeias daquela época e a popularização contemporânea dos *selfies*, que, em ambos os casos, têm sua disseminação a partir de inovações tecnológicas e estão associadas a magicaturas apoiadas na aparência. No capítulo 2, “Formas de magicatura” (p.93), serão mais bem examinadas as condições para o surgimento do fenômeno *selfie*.

---

<sup>17</sup> Rosenblum (2007:62).



### 1.2.2.1 Resumo das informações fornecidas sobre a obra de referência

A *carte-de-visite* conquistou adeptos à medida que se consolidava a sociedade industrial, consistindo em contratar os recém-surgidos fotógrafos para produzir imagens de si e dos demais membros da família. A nova tecnologia, que, acreditava-se, superaria a pintura em verossimilhança e precisão devido à sua gênese automática, estava em consonância com os valores enaltecidos por uma ordem positivista e cada vez mais tecnológica. Não por acaso, a adoção do retrato fotográfico em detrimento do pictórico, em uma fase definida por Rosenblum como *A Plenitude of Portraits* (2007), ocorre em concomitância com a derrocada da nobreza aristocrática, dando lugar à ascensão da burguesia capitalista<sup>18</sup>.

A biografia de Nadar está em conformidade com esse panorama. Conceituado artista, tendo, entre seus retratados, personalidades como Baudelaire, Victor Hugo (este, em seu leito de morte), Júlio Verne e Sarah Bernardt, o autor também era entusiasta dos avanços tecnológicos e das conquistas da ciência. Foi o primeiro a produzir fotografias aéreas (1858), sobrevoando Paris em um balão, bem como o primeiro a utilizar iluminação artificial (1861), técnica que contava com a recém-inventada bateria de Bunsen, que possibilitou o impactante registro de homens trabalhando nas catacumbas da cidade. Nadar também era vanguardista no campo das artes e seu estúdio abrigou a primeira exposição Impressionista, movimento, à época, renegado pelas principais instituições que representavam a arte acadêmica (ROSENBLUM, 2007).

O autorretrato de Nadar opera signos clássicos, herdados da tradição pictórica. A iluminação alta e suave, proveniente de claraboias ou grandes janelas comuns aos ateliês, proporcionando gradação tonal própria do barroco. Sua postura parece pouco natural e um tanto retraída, devido provavelmente à tentativa de estabilizar a cabeça com a mão direita, mitigando dificuldades técnicas das longas exposições, necessárias à sensibilização das precárias emulsões fotográficas de então. A noção de *fotogenia* se sustenta principalmente na expressão facial e no modo solene como Nadar encara a câmera. O desafio sugerido aos alunos foi, portanto, produzir imagens de si com as

---

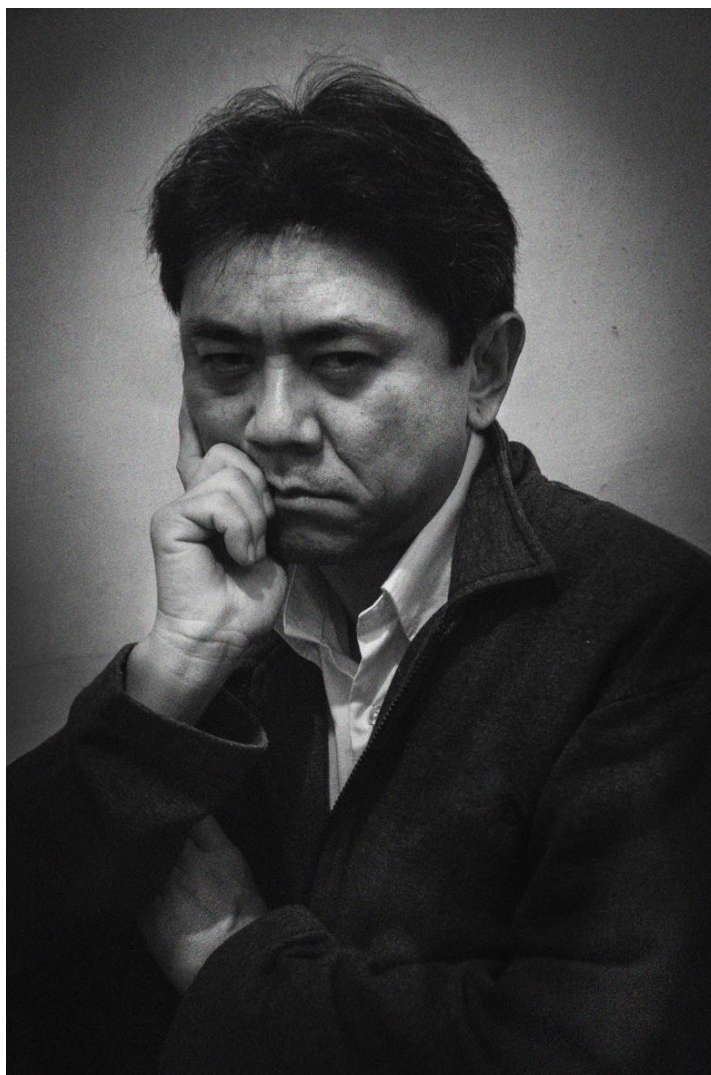
<sup>18</sup> By the time it was announced in 1839, Western industrialized society was ready for photography. The camera's images appeared and remained viable because they filled cultural and sociological needs that were not being met by the pictures created by hand. The photograph was the ultimate response to a social and cultural appetite for a more accurate and real-looking representation of reality, a need that had its origins in the Renaissance. (ROSENBLUM, 2007:15).

mesmas características técnicas, procurando traduzir, por meio da pose e da expressão, uma fotografia que os representasse.

### 1.2.2.2 Trechos representativos

Dos quinze alunos da oficina de autorretratos, sete escolheram a proposta, inspirando-se na foto de Nadar para produzir suas imagens. A maioria deles o fez por considerar essa a proposta mais fácil do ponto de vista da produção e da técnica, optando por buscar a expressão autoral – “correr riscos” – apenas nos autorretratos livres. Apenas Olídio (Figura 25) enxergou a ideia de “fotogenia” como desafio, pois se considera muito tímido e afirmou nunca ter feito *selfies* até então:

Figura 25 – Autorretrato de Olídio para a segunda proposta: “Fotogenia”



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

– Das coisas que você falou na primeira aula, o que mais me marcou foi o “correr riscos”. Realmente me incentivou. Meu grande mal é não querer me expor. O meu “correr riscos”, que eu nunca tinha feito antes, foi fazer um autorretrato. Na verdade eu sempre digo: – como modelo eu sou um excelente fotógrafo!

Infelizmente, eu nunca pensei em tirar foto de mim mesmo porque eu nunca acho que tá bom, entendeu? Mas a partir do momento que você colocou a questão do ‘correr riscos’, de se expor, da forma que for, dar a cara a tapa, eu pensei: – poxa! Feio ou bonito vai sair alguma coisa, então, vamos lá!

[...]

**Eu:** – Você ficou contente com o resultado?

**Olídio:** – Fiquei feliz! Principalmente pela superação de me expor, de conseguir fazer um retrato de mim mesmo.

A sequência do relato de Olídio permite verificar as proposições de Barthes (1984) destacadas acima, a respeito da distância entre a recepção dos autorretratos por parte dos espectadores (*Spectator*) e as expectativas do fotógrafo/fotografado (*Operator/Spectrum*). Os trechos a seguir corroboram a noção de que não modular a recepção, implicando a contingência de que a mesma imagem possa ensejar interpretações completamente distintas, por vezes antagônicas:

**Cristina:** – Eu vejo esse retrato e eu acho que não é você. Eu fico imaginando um escritor, que vai cometer haraquiri, alguma coisa assim... parece também um cineasta... ou algum personagem...

**Michelle:** – Tem uma sombra no olho, ele ficou com cara de mau!

**André:** – Estilo Jack Chan com raiva! (risos)

**Olídio:** – Então, como é meu primeiro autorretrato, eu não tenho experiência. Quem costuma fazer *selfie* sabe o modo de sorrir,... eu não tenho muito essa noção porque eu nunca me vi tirando retrato de mim mesmo, então o que saiu ali é o que eu estava, digamos assim, sentindo... ou melhor, era o momento.

[...]

**Olídio:** – Eu cheguei a tentar imitar o semblante dele (Nadar), só que conseguir exatamente o mesmo semblante é complicado. Então o momento que registrei é o que me representa mesmo!

Com relação a Diego (Figura 26), o estranhamento não se deu apenas com relação a sua aparência (principalmente a barba). Alguns participantes consideraram sua proposta pouco expressiva sob a perspectiva autoral, sobretudo, porque ele já atua como fotojornalista autônomo e se inicia no fotodocumentarismo.

Figura 26 – Autorretrato de Diego para segunda proposta: “Fotogenia”



Legenda: Autorretrato, 2014  
Fonte: arquivo do entrevistado

A passagem anterior aponta para uma “ruptura definicional” (GOFFMAN:2008 [1959]), questão que será abordada no capítulo 3, na seção em “Afirmções de si”, em “Quando as magicaturas falham”, assim como suas estratégias de manutenção serão analisadas a partir da proposição de quatro categorias de magicaturas: “planejadas”; “improvisadas”; “inconscientes” ou “involuntárias”; e “ostensivas”.

Na sequência, temos o autorretrato de Fábio (Figura 27), que procurou simular a expressão facial de Nadar e elementos que aludem ao surf (o moletom e a gesto com a mão direita), mas que provocou interpretações diferentes na turma.

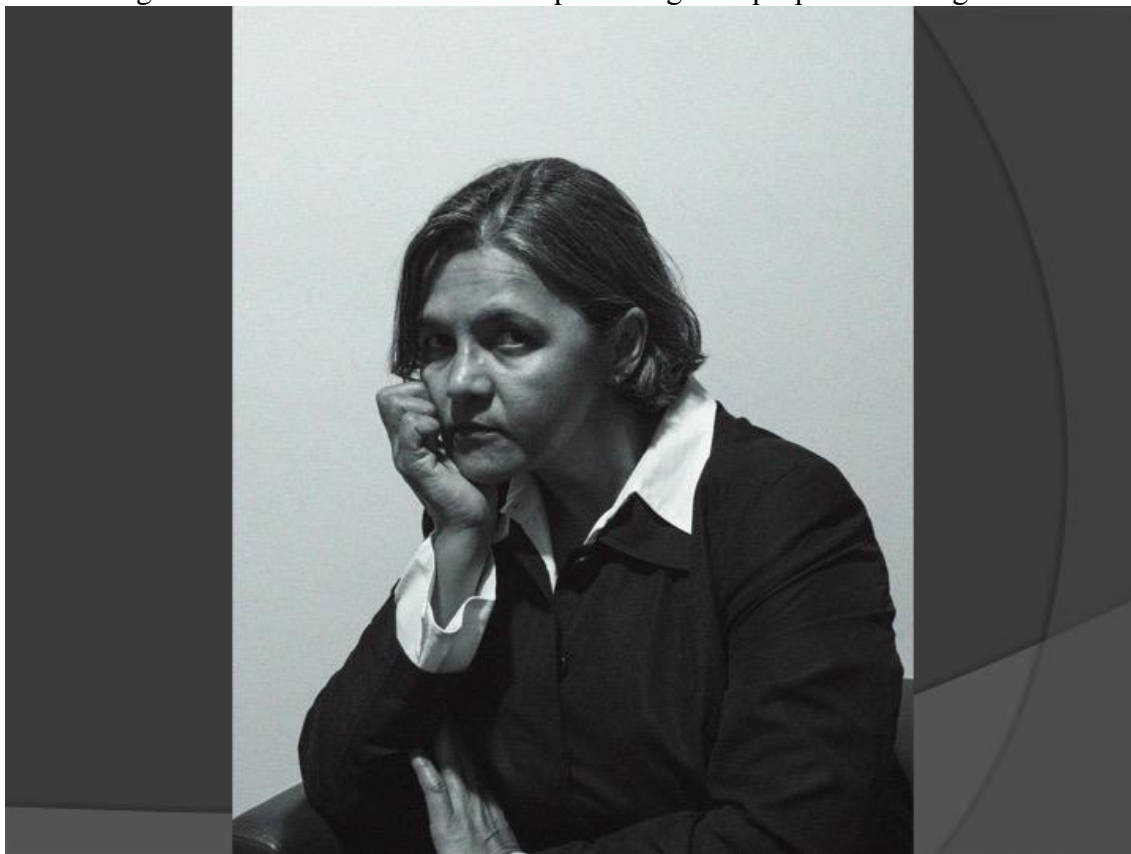
Figura 27 – Autorretrato de Fábio para a segunda proposta: “Fotogenia”



Legenda: *U-HU!*, 2014  
Fonte: arquivo do entrevistado

Ao contrário das apresentações anteriores, quando a turma teve dificuldade de perceber a intenção das magicaturas apresentadas, no autorretrato a seguir, foi Neide quem não ficou satisfeita com o resultado. Ela afirma ter se achado muito “sisuda”, atributo que destoa de sua personalidade.

Figura 28 – Autorretrato de Neide para a segunda proposta: “Fotogenia”



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

### 1.2.3 Terceira proposta: Protesto

A intenção dessa proposta foi incentivar os alunos a empregar a própria imagem como estratégica retórica que conferisse visibilidade a questões que os sensibilizassem. O conceito a ser desenvolvido é o de “protesto enquanto performance” (SCHECHNER, 2002) e a utilização do próprio corpo como suporte. No capítulo 2, as noções de “corpo-suporte”; “corpo-território”; e “corpo-performance” serão abordadas em “Magicaturas incorporadas” (p.110).

A obra de referência apresentada foi o autorretrato de Hippolyte Bayard, “*Self-Portrait as a Drowned Man*” (1840):

Figura 29 – Obra de referência da terceira proposta: “Protesto”



Legenda: *Self-Portrait as a Drowned Man*. Hippolyte Bayard, 1840  
Fonte: *The World History of Photography* (ROSENBLUM, 2007:33)

### 1.2.3.1 Resumo das informações fornecidas sobre a obra de referência

Em 19 de agosto de 1839, quando Louis Jacques Mandé Daguerre obteve a patente da fotografia com o processo por ele denominado Daguerreótipo, outros pesquisadores, entre eles William Henry Fox Talbot (inventor do Talbótipo ou Calótipo) e Hippolyte Bayard (inventor do *Direct Paper Positive*) já haviam obtido êxito na fixação de imagens sobre superfícies emulsionadas por derivados da prata, inclusive Hercule Florence que, desenvolvendo isoladamente sua técnica no Brasil, foi o pioneiro no uso do termo *photographie*. Tal cenário evidencia que a concessão da patente da

fotografia pelo *Institute de France* exclusivamente a Daguerre, apoiada principalmente por François Arago – membro da Academia Francesa de Ciências e da Câmara dos Deputados Francesa – possuiu eminente caráter político.

Hippolyte Bayard, funcionário público do Ministério das Finanças Francês, desenvolveu seu método após as descobertas de Talbot, mas antes do anúncio oficial da concessão da patente a Daguerre. Ele buscou reconhecimento, mas esbarrou principalmente na resistência de Arago, defensor do Daguerreótipo. Frustrado, Bayard produziu a primeira fotografia ficcional de que se tem notícia, na qual simula seu próprio suicídio como “protesto” à forma desrespeitosa com que foi tratado pelos acadêmicos franceses (ROSENBLUM, 2007:32).

#### 1.2.3.2 Trechos representativos

Os alunos deveriam, portanto, reproduzir a cena, assim como o aspecto pouco nítido provocado pelo processo *direct positive paper* e pelo envelhecimento do suporte fotossensível, utilizando a própria imagem como forma de protesto. Cristina e Michelle escolheram essa proposta.

Michelle, após apresentar seu autorretrato livre, no qual revelou que abandonara a profissão de farmacêutica bioquímica pela Fotografia, deu sequência à sua apresentação com o autorretrato (Figura 30), no qual simula suicídio por ingestão de remédios, de maneira que a turma pudesse entender a ironia. Em seu “protesto”, ela critica as relações de amizade em uma época de relacionamentos por redes sociais e interações virtuais.



Figura 30 – Autorretrato de Michelle para a terceira proposta: “Protesto”

## Autorretrato reprodução



Práticas Fotográficas

7

Legenda: As a Poisoned Woman, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Michelle:** – Eu me fiz envenenada com os remédios (risos)... e eu troquei o sombreiro pelo *tablet*. A foto tem aspecto envelhecido, mas é atual. Esse é meu protesto contra a modernidade excessiva, em que as pessoas têm centenas de amigos na internet, em redes sociais, mas na hora que você está mal, quem está ali é seu cachorro, teu amigo fiel.

**Neide:** – Cadê ele?

**Cristina:** – São só as orelhas?

**Michelle:** – Ele está olhando para mim.

Outros trechos do relato de Michelle remetem ainda à discussão sobre a relação entre “idealização” e “contingência” proposta no capítulo 4, em “Projetos individuais: entre a subsistência e existência” (p.236).

Cristina afirma não aceitar sua atual aparência e, de início, pretendia se fotografar nua, por enxergar no desafio a possibilidade de enfrentar a insegurança que vem enfrentando com relação ao próprio corpo. No entanto, ao expor a ideia à sua família, a reação crítica de seus parentes a indignou, fazendo com que decidisse, em um “protesto” bem humorado, reproduzir a obra de H. Bayard (Figura 31):

Figura 31 – Autorretrato de Cristina para a terceira proposta: “Protesto”

## A ENFORCADA



Legenda: A Enforcada, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

– Eu acabei chegando ao afogado porque, com essa coisa de eu não saber meu espaço, meu tamanho, eu queria mexer com o corpo. Há uns dois anos, eu parei de fumar e comecei a engordar, acho que é pela idade e pela abstinência. Eu engordei uns quinze quilos e há muito tempo que eu não faço autorretrato. Eu não consigo me fotografar. Aquela vez que a gente fez a entrevista (Cristina participou da fase anterior da pesquisa), eu disse: – gente, na infância eu era cheia de fotos, você posa, menina, cinco anos, as fotos lindinhas e depois eu perdi essa referência da imagem. Eu tenho vergonha. Não tenho vergonha para um tanto de coisas, mas eu não sou bem resolvida com a minha imagem. Eu queria trabalhar o corpo, como numa foto do Kertész, bem distorcida. Sabe uma mulher peladona que tem uma perna assim? Aí, o que eu fiz, primeiro alardeei lá em casa: – vou tirar foto pelada! E todo mundo: – NÃO!

Meu marido falou: – não quero nem saber! Minha filha e meu filho falaram: – Mãe, eu não te conheço! Você não tem coragem! Aí eu falei: – Sai todo mundo de casa! E decidi reproduzir o protesto do Bayard.

[...]

A questão do nu para mim não é um risco. Você está entendendo? Porque eu acho que o fato do corpo se expor não me desnuda. Falar aqui eu acho que é muito mais complicado. Fiz a foto de primeira. Depois eu até tentei colocar a mão, mas nada eu gostava. Foi a primeira que eu estava com seio à mostra, só que em vez de afogado, eu fiz o enforcado. Coloquei um coração de balão assim... comecei a pegar apetrechos para fazer. E adorei porque foi uma brincadeira!

Cristina complementa sua magicatura fotográfica com a narrativa bem humorada do episódio. O tratamento dado à imagem – o aspecto granuloso, luz dura, alto contraste, vinheta escurecendo as bordas – torna ainda mais dramática a cena de uma mulher nua enforcada. Sem as explicações de Cristina, dificilmente seria interpretada com sentido jocoso. Tal complementaridade entre diferentes tipos de enunciação será abordada no capítulo 2, “Formas de Magicaturas” (p.93).

Outra passagem do relato de Cristina destaca o exercício estratégico das magicaturas. Ela narra o impasse de expor a fotografia em que aparece nua à sua família e revela o subterfúgio que utilizou para contornar a situação, citando o autorretrato de R. Mapplethorpe, “*Self-Portrait with a Whip*”<sup>19</sup>:

**Cristina:** – Fui mostrar as fotos, comecei com o meu marido. Ele achou linda a foto: – Você vai mostrar mesmo? Eu respondi: – Vou! Ele: – Então tá! – Gostou? – Gostei!

Depois para minha filha e meu filho. Meu filho: – Não quero ver! (risos da turma) e virou a cara! Mas aí também o que eu fiz? Estratégia! Mostrei primeiro a foto, expliquei o conteúdo: – olha, essa é a foto que eu fiz. Depois mostrei aquela do cara que está pelado com o chicote e falei: – olha como eu sou comportada! (risos da turma).

**Michelle:** – Eu usei essa estratégia com meu marido também: – eu podia estar fazendo essa (em referência a mesma imagem de Mapplethorpe)!

**Cristina:** – Minha filha viu, achou um barato! E meu filho, no final eu consegui, eu disse: – Você vai ter que ver! Eu mostrei tampando o seio. Quer dizer, essa relação afetiva criada pela imagem foi importante para mim. Você está entendendo? Compartilhar essa foto foi me entregar! Então, o seio de fora, apesar dessa dificuldade de corpo, de distorção que eu estava sentindo, eu me senti bem! E não faz diferença, o que eu quero não é tirar foto pelada, sabe? Eu queria era essa sensação. Então a foto que eu fiz era um protesto contra a minha família, que não queria que eu posasse nua.

O autorretrato nu de Cristina foi recebido positivamente pelos seus colegas. A nudez, devido à sensibilidade do tema, foi interpretada pelo grupo como ato de coragem, representando resposta ao desafio de “correr riscos” e demonstração de confiança.

#### 1.2.4 Quarta Proposta: Questionamento Autoral

Nessa proposta os participantes deveriam usar a própria imagem na elaboração conceitual de magicaturas que expressassem seus dilemas autorais. A obra de referência

---

<sup>19</sup> Obra de referência da oitava proposta “Estética do choque”.

apresentada foi “*I Build a Pyramid*”, de Duane Michals, conhecido por suas fotomontagens surrealistas “de acontecimentos misteriosos destinados a colocar questões e a atrair o observador para uma contemplação mais atenta” (BIEGER-THILEMANN, 2007:433).

Figura 32 – Obra de referência da quarta proposta: “Questionamento Autoral”



Legenda: *I Build a Pyramid*. Duane Michals, 1978.  
Fonte: Jeffrey, 2000:312.

#### 1.2.4.1 Resumo das informações fornecidas sobre a obra de referência

“*I Build a Pyramid*” remete à ideia de transcendência e sublimação da morte.  
“*Michals is here making his own mark in the face of the kind of timelessness*

*represented by the ancient pyramids*” (JEFFREY, 2000:312). A obra enfatiza que o desejo de permanência não é exclusividade de figuras eminentes, e que os indivíduos atribuem sentido às próprias existências através do legado que transmitem às futuras gerações, sejam bens materiais, produção intelectual ou outras formas de realização. A fotosequência em questão ilustra o método do autor “de abordar questões metafísicas e narrativas psicológicas. Em vez de documentar realidades externas, ele volta sua visão para o mudo interior, de modo a criar cenários complexos e improváveis baseados em seus próprios sonhos, medos e emoções” (JASKOT-GILL, 2012:340). Nesse sentido, para o autor, faraônicas ou modestas, “construir pirâmides” torna menos angustiante a ansiedade causada pela certeza de que a existência é finita.

#### 1.2.4.2 Trechos representativos

Nenhum aluno escolheu reproduzir a obra de referência da proposta “Questionamento Autoral”. Houve, no entanto, uma iniciativa de “questionamento autoral” por parte de Fátima. Fátima trouxe a questão da identidade/legitimidade do ato fotográfico. Dessa forma, sua fotografia foi interpretada como sendo pertencente a esta proposta.

Figura 33 – Autorretrato de Fátima para a proposta “Narrativas autobiográficas” (2ª ref.)



Legenda: sem título, 2014  
Fonte: arquivo do entrevistado

Fátima explica que no primeiro quadro de seu tríptico, estão os emblemas de aspectos constituintes de sua identidade: documentos, passaporte, carteirinha do clube, cartões de crédito, entre outros, que a representam enquanto brasileira, cidadã, consumidora, etc. No segundo, ela afirma que a câmera sem esses elementos é apenas um dispositivo técnico desprovido de alma, e apenas quando a câmera se encontra com

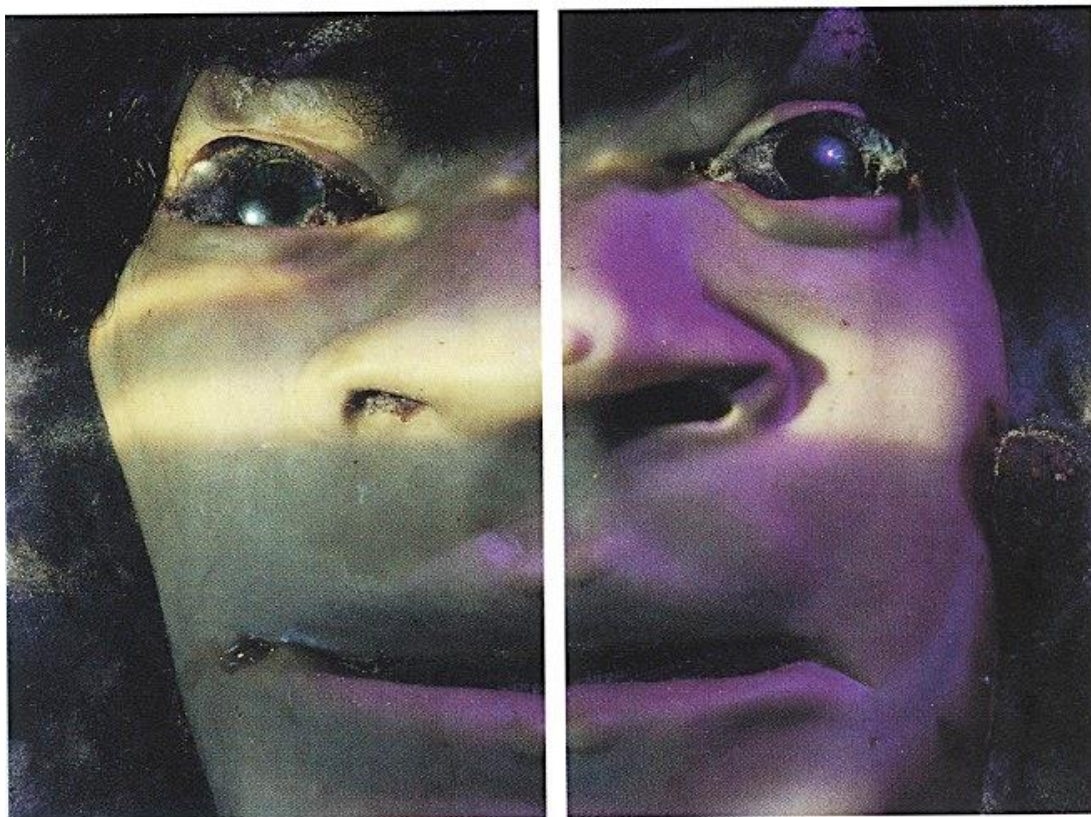


o indivíduo (terceiro quadro) ela adquire a característica de ferramenta expressiva. A discussão que ela propõe será retomada no capítulo 4, em “Relevos simbólicos” (p.227).

#### 1.2.5 Quinta proposta: Posicionamento crítico

Para esta proposta, os alunos deveriam, através dos autorretratos, manifestar opinião sobre questões que considerassem graves. O trabalho da fotógrafa Cindy Sherman, que, entre outros temas, aborda o modo estereotipado como a mulher aparece representada nas produções midiáticas da indústria cultural, serviu de inspiração não apenas por expressar “posicionamento crítico”, como também pela sofisticação cênica de suas fotografias. O que tornava mais complexa a tarefa de reproduzir a obra de referência e proporcionaria aos alunos a possibilidade de desempenhar magicaturas apoiadas em critérios técnicos.

Figura 34 – Obra de referência da quinta proposta: “Posicionamento Crítico”



Legenda: *Untitled #180*. Cindy Sherman, 1987  
Fonte: Jeffrey, 2000:413

### 1.2.5.1 Resumo das informações fornecidas sobre a obra de referência

Cindy Sherman não considera que suas produções sejam autorretratos, para ela, seu corpo é apenas o suporte no qual constrói os personagens: “*When I look at the pictures, I never see myself; they aren’t self-portraits. Sometimes I disappear*” (declaração reproduzida em ANG, 2014:350). Essa impessoalidade, expressa também no fato de intitular seus trabalhos apenas por “*untitled*” seguido por um número identificador, se traduz em sua obra, conforme aponta Memou:

[...] “não apenas como *uma paródia da cultura de massa, mas como um comentário crítico sobre a feminilidade como construção cultural. O papel duplo de Sherman como fotógrafa e fotografada se enquadrou à perfeição nos debates feministas a respeito de como imagens de mulheres eram construídas na esfera pública, por quem e para quem. Essa confusão de papéis prescindia da ideia de autoria e projetava uma recusa consciente da subjetividade do artista*” (MEMOU, 2012:420).

Em “*Untitled #180*”, com auxílio de uma máscara de látex, Sherman retrata um cadáver em estado avançado de decomposição. Nas séries *Fairy Tales* (1985) e *Disasters* (1986-89), a qual à obra escolhida como referência para a proposta pertence, a autora explora o macabro e o grotesco, usando “*drama and ritual in conjunction with photography to make transcendent statements*” (ROSENBLUM, 2007:569).

### 1.2.5.2 Trechos representativos

A produção do personagem e a iluminação da cena, do ponto de vista técnico, dificultam a reprodução de “*Untitled #180*”. Só André a escolheu como obra de referência, ainda assim, ele se limitou a reproduzir os elementos estéticos, desconsiderando a perspectiva conceitual.

Em seu relato, André enfatiza a complexidade dos procedimentos necessários para alcançar o resultado obtido em seu autorretrato. Sua magicatura (Figura 35) visa, portanto, afirmar sua competência técnica enquanto fotógrafo.

Figura 35 – Autorretrato de André para a quinta proposta: “Posicionamento Crítico”



Legenda: FOTO201408011325, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

– O grande problema da foto é que eu não sabia que era uma máscara. Quando eu comecei a fazer é que eu fui ver que era uma máscara. Eu fiquei desesperado: – E agora, o que eu vou fazer da minha vida? Só que eu já estava com aquilo tudo na cabeça, então eu fiz assim mesmo e tentei chegar o mais perto possível...  
Tentei fazer isso aí, ó (a foto é mostrada e a turma reage bastante impressionada com o resultado)!

A apresentação de André contribuiu para a formulação da noção de “magicaturas de desempenho”, apresentada no capítulo 2, “Formas de magicaturas” (p.93).

#### 1.2.6. Sexta proposta: Corpo Estigma

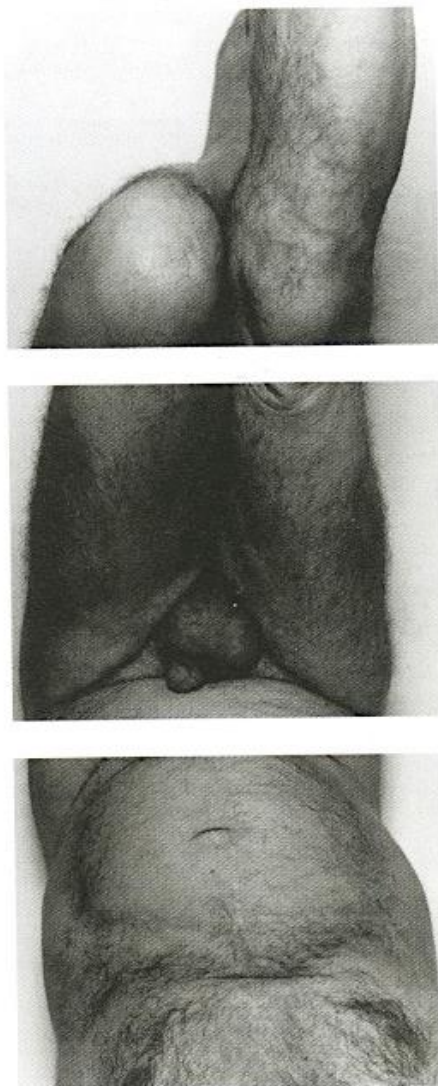
O objetivo dessa proposta consistia em os alunos retratarem características do próprio corpo percebidas pela plateia como depreciativas, destacadas por Goffman ao definir a noção de “estigma”:



Enquanto o estranho está em nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável – num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande – algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem – e constitui uma discrepância específica entre identidade social virtual e a identidade social real [...] (GOFFMAN, 1988:12).

A obra de referência adotada foi “*Self-Portrait (Upside Down No. 7)*” (1992), de John Coplans, em alusão ao martírio de São Pedro, que, segundo a tradição católica, teria pedido para ser crucificado de cabeça para baixo por não ser digno de ter o mesmo destino de Jesus:

Figura 36 – Obra de referência da sexta proposta: “Corpo Estigma”



Legenda: *Self-Portrait, Upside Down No. 7*. John Coplans, 1992  
Fonte: I. Jeffrey, 2000:99

### 1.2.6.1 Resumo das informações fornecidas sobre a obra de referência

Nesta obra, Coplans compara o martírio dos primeiros cristãos com o sofrimento de indivíduos que possuem corpos decadentes, distantes de um padrão de beleza hegemônico em tempos onde o vigor físico, a capacidade de sedução e o apelo erótico são valores perseguidos e disseminados à exaustão. Em seus trabalhos, o autor nunca expõe a própria face. Ao se manter incógnito, Coplans acredita não estar sensibilizando seus interlocutores em causa própria. Ao contrário, construir sua narrativa sobre o *corpo estigma* sem identificar o sujeito é a estratégia que desempenha na tentativa de tornar seu discurso mais abrangente<sup>20</sup>.

### 1.2.6.2 Trechos representativos

Só Rosane se inspirou nessa proposta e, ainda assim, sem observar a noção de “corpo estigma”. Ela justifica que não procurou reproduzir esteticamente a obra de referência, justamente para ressaltar que não trabalhava os mesmos conceitos que Coplans.

---

<sup>20</sup> Ver Jeffrey, 2000:99.

Figura 37 – Autorretrato de Rosane para sexta proposta: “Corpo Estigma”



Legenda: Usando o Corpo, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

- Então o trabalho que eu fiz foi justamente nessa linha de crítica ao uso do corpo, principalmente quando jovem, até mesmo para se conseguir algumas coisas. Meu autorretrato não foi um tríptico, foi um díptico e meu corpo não está nu como o de Coplans. Portanto, o que fiz foi uma releitura e não uma reprodução, inclusive eu preferi fugir do preto e branco porque acredito que a fotografia funciona mais nessa cor quente, que remete a sensualidade e ao título: “Usando o Corpo”.

A discussão proposta por Rosane sobre o uso do corpo com intenções casuísticas será retomada no capítulo 2, em “Magicaturas de relacionamento” (p.131).

### 1.2.7 Sétima proposta: Autoexposição

Em geral, as magicaturas são esforços afirmativos, ou seja, reforçam aspectos tidos como positivos pelo retratado. No entanto, como no exemplo de Coplans, algumas das obras de referência expõem condições pessoais depreciativas, em geral como instrumento de denúncia ou conscientização.

A obra de referência sugerida nessa proposta foi o autorretrato de Nan Goldin, “*Nan One Month After Being Battered*” (1984). Assim como Coplans, ela explora temáticas “desonrosas”, porém, enquanto Coplans não revela o próprio rosto, em busca de um discurso mais abrangente, Goldin adota estratégia contrária e externa conflitos

existenciais íntimos. Expor-se dessa maneira constitui tornar visível o drama de relações possessivas baseadas na submissão afetiva e na interdependência autodestrutiva.

Figura 38 – Obra de referência da sétima proposta: “Autoexposição”



Legenda: Nan One Month After Being Battered. Nan Goldin, 1984

Fonte: HACKING, 2012:436

#### 1.2.7.1 Resumo das informações fornecidas sobre a obra de referência

A obra faz parte da série “*The Ballad Of Sexual Dependence*” (1979-2004), na qual a autora “lida com a política sexual e revela a vida e os amores de uma comunidade marginal urbana no *Lower East Side*, em Nova York” (HOBSON, 2012:436). Em “*Nan One Month After Being Battered*”, a autora aparece maquiada, com os cabelos arrumados e expressão lacônica, como se procurasse não acentuar as marcas do espancamento infligido por seu então companheiro, Brian. A imagem é crua, sem preciosismos estilísticos ou recursos técnicos elaborados. A luz é frontal e dura, distante das técnicas clássicas de iluminação para a fotografia de retrato e similar a estética de imagens produzidas com câmeras caseiras e *flash* embutido. Seu aspecto rudimentar reforça a sensação de situação íntima, constrangedora, oposta à tradição fotográfica do

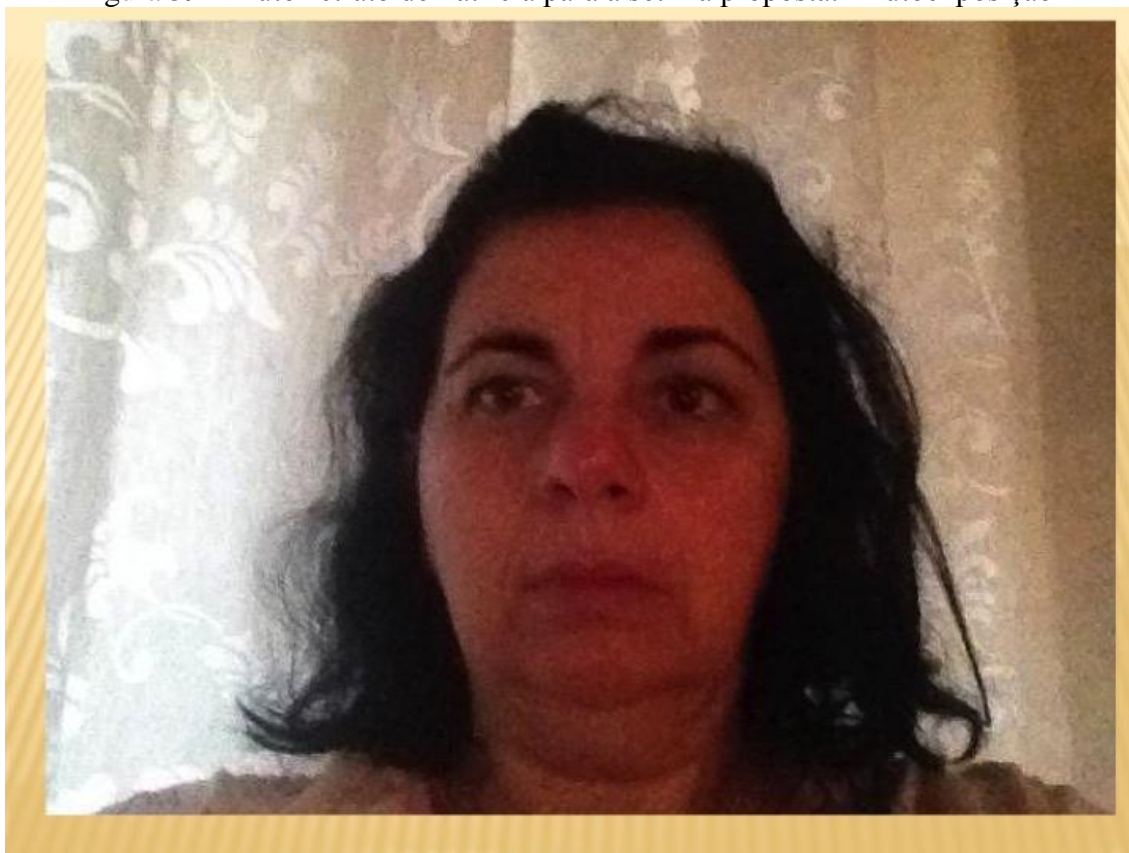
registro do belo, da alegria, dos momentos gloriosos e toda uma série de narrativas edificantes que compõem o repertório das magicaturas fotográficas cotidianas.

#### 1.2.7.2 Trechos representativos

A proposta “Autoexposição” estabeleceu como desafio explorar condições existenciais tortuosas, não convencionais ou desonrosas, que via de regra são dissimuladas. Este tipo de produção exige coragem e altruísmo. Ao se expor, o autor chama atenção para problemáticas de intensa carga emocional, comumente trágicas, mas que se mantêm socialmente desconhecidas por serem constantemente escamoteadas.

Patrícia foi a única aluna que escolheu reproduzir a obra de referência em questão. Ela relata que, apesar de nunca ter sofrido violência física, se sente oprimida por sua condição de mulher em uma sociedade machista.

Figura 39 – Autorretrato de Patrícia para a sétima proposta: “Autoexposição”



Legenda: Tristeza Sem Solução, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Patrícia:** – Assim, eu nunca apanhei, né?! (risos) Mas eu fiz a minha foto tendo como referência a da Nan Goldin. Fiz na segunda-feira, eu tinha chorado muito e logo de manhã cedo. Eu não apanhei, né? Tudo bem... não tomei soco, nem nada, mas essa foto foi uma forma de mostrar no rosto uma tristeza muito grande e minha forma de “correr risco”. Porque hoje em dia, não sei se sou só eu, mas tenho a sensação de que ocorre com a maioria das mulheres, a gente vive em uma situação muito complicada. Nós temos de ser excelentes profissionais, ganhar dinheiro, muito dinheiro porque a vida hoje é muito complicada e ao mesmo tempo ser mãe, mulher, dona de casa... A cobrança é muito grande!

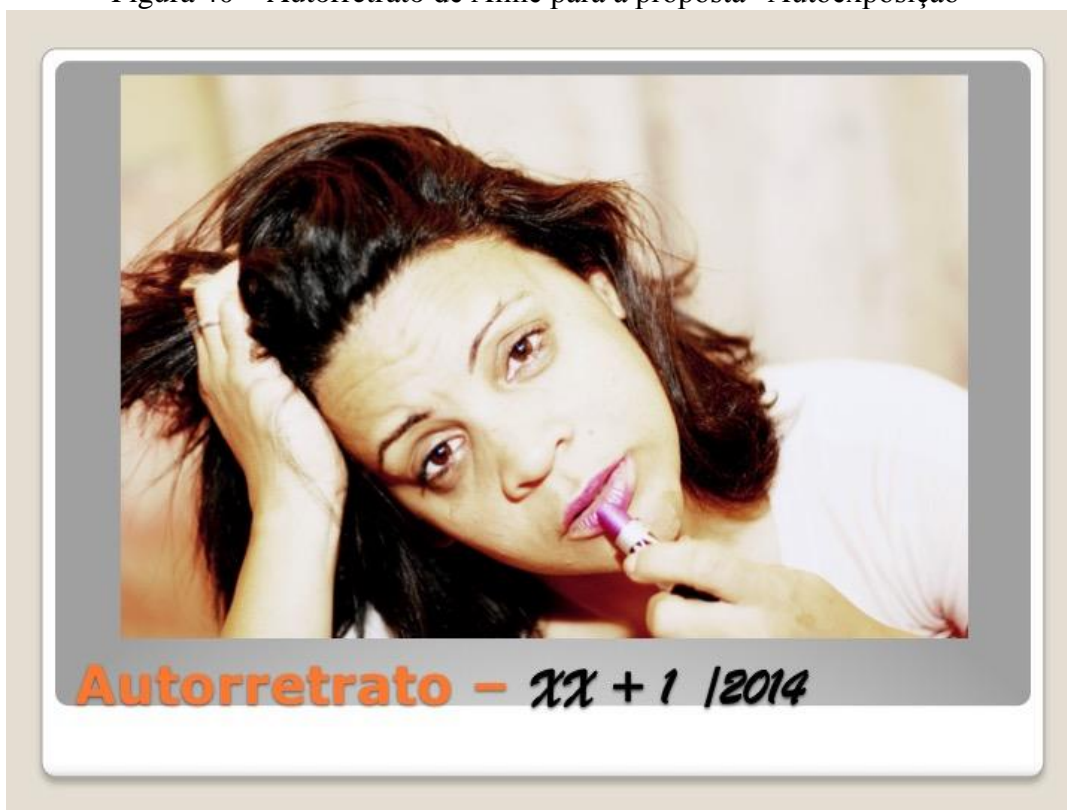
Eu tenho um filho de treze anos, eu só tenho um filho, e eu chorei muito por conta dele. De manhã ele me fez um monte de cobranças, meu marido achando que ele estava certíssimo e eu me sentindo cansada. Acordei para ver café da manhã, para botar filho para escola, aquela coisa toda e já me sentindo morta! Por conta de tudo, das obrigações da mulher e de não poder falhar em nada, porque quando falha a cobrança vem igual chicote. E bate de uma forma psicológica que é pior!

Eu fiz a foto assim, descabelada porque era de manhã cedo e a vida parece não ter solução. Principalmente para as mulheres, porque para os homens... Meu marido, nada contra ele, mas de um modo geral os homens, eles acham que têm de ser servidos. Tudo tem que vir para ele de forma tranquila. Ele acorda, toma o banho, o café já está pronto, mas para ele levar o filho para escola é um favor muito grande. E depois a louça quem lava sou eu, a cama quem vai arrumar sou eu, para então sair para trabalhar. Da mesma forma que ele, né? Se a denúncia dela era contra a agressão física, a minha trata da agressão psicológica.

A turma demonstrou identificação e apoio à Patrícia. Sua magicatura foi eficiente em três aspectos: conquistou a confiança da turma ao abordar assuntos de foro íntimo; demonstrou coragem por sua “autoexposição”, tornando pública uma condição que em geral é dissimulada; e por fim, evocou uma questão na qual outros membros do grupo se reconheceram. Rosane, em seu autorretrato livre, “As Executivas Também Amam”, descreve a dificuldade de expressar sua feminilidade em seu ambiente de trabalho, que na área em que atua, Engenharia Química, costuma ser predominantemente masculino. Sua apresentação será analisada no capítulo 4, em “Projetos individuais: entre a subsistência e existência” (p.236).

Aline, por sua vez, em seu autorretrato XX + 1/2014 (Figura 40), faz alusão ao par cromossômico XX, que determina o sexo feminino, mais o algarismo ‘1’, remetendo à condição da mulher no século XXI. Ela critica a imposição do acúmulo das funções profissionais e domésticas, somada à cobrança em relação à aparência.

Figura 40 – Autorretrato de Aline para a proposta “Autoexposição”



Legenda: XX +1/2014

Fonte: arquivo do entrevistado

#### 1.2.8 Oitava proposta: Estética do choque

A obra de referência adotada para essa proposta foi o autorretrato de Robert Mapplethorpe, “*Self-Portrait whit a Whip*” (1978), no qual o autor introduz um chicote em seu ânus.



Figura 41 – Obra de referência da oitava proposta: “Estética do Choque”



Legenda: *Self-Portrait with a Whip*. Robert Mapplethorpe, 1978  
Fonte: HACKING, 2012:437

A imagem provoca reações variadas: indignação, constrangimento, repulsa etc. Aqueles que escolhessem reproduzir essa obra de referência teriam de apresentar imagens de si que causassem o mesmo de impacto.

Baseadas em tabus, estigmas, escatologias, violência, automutilação, associação entre signos sagrados e profanos, entre outros, propostas expressivas desse tipo buscam “chocar” seus interlocutores como forma de atrair a atenção para a temática que abordam. Todavia, dificilmente encontram consenso e o debate costuma ser desviado para questões que não aquelas elaboradas pela obra, tendo com frequência sua legitimidade contestada. Propostas expressivas apoiadas na “estética do choque” correm o risco de impactar negativamente os interlocutores, a ponto de estes sequer buscarem compreender as motivações e os argumentos do autor. Duas posições costumam polarizar as opiniões: a que justifica as estratégias retóricas baseadas na “estética do choque”, uma vez que trariam à tona temáticas difíceis de serem enfrentadas; e a que encara que tais propostas como apelativas e ofensivas, constituindo maneiras levianas do autor obter notoriedade.



### 1.2.8.1 Resumo das informações fornecidas sobre a obra de referência

Robert Mapplethorpe estudou desenho, pintura e escultura antes de seus primeiros experimentos com uma câmera *Polaroid* em 1970. Em paralelo a seus projetos autorais, ele atuou como fotógrafo comercial para importantes revistas, entre elas a *Interview Magazine*. Tornou-se um dos expoentes da *Pop Art* e, no final dos anos 1970, passou a documentar a cena sadomasoquista nova-iorquina<sup>21</sup>. “*Self-Portrait with a Whip*”, foi produzida em 1978 e, em 1988, um ano antes de sua morte em decorrência das complicações da AIDS, foi um dos destaques da exposição itinerante “*Mapplethorpe: The Perfect Moment*” (HOBSON, 2012:437).

A transgressão presente na obra é a ruptura definitiva com a dualidade que perpassa a biografia de alguém que é idolatrado enquanto artista e, por outro lado, vive na sociedade norte-americana da década de 1980, na qual setores reacionários, representados por figuras de grande prestígio, rechaçam e abominam seu estilo de vida e orientação sexual. Ao se retratar com o chicote em seu ânus, Mapplethorpe derruba por terra qualquer resquício de existência sub-reptícia, dissimulada, e recusa a pecha de sujeito vitimado, adotando postura militante e desafiadora. Passo sem volta, gigantesco e determinante para a sequência de sua biografia, vindo a ser considerado, após sua morte, ícone da causa *gay*.

### 1.2.8.2 Trechos representativos

A fotografia de Mapplethorpe foi a obra de referência que obteve maior repercussão no grupo, motivando, ao longo da oficina, provocações e brincadeiras com alusão ao chicote. No entanto, nenhum dos participantes optou por produzir magicaturas apoiadas na *estética do choque*. Apenas Raphael se inspirou no autorretrato em questão, propondo a seguinte releitura:

---

<sup>21</sup> The Mapplethorpe Foundation, 2015.

Figura 42 – Autorretrato de Raphael para oitava proposta: “Estética do Choque”



Legenda: Mapplethorpe às Avessas, 2014  
 Fonte: arquivo do entrevistado

**Raphael:** – Eu fiquei feliz porque eu escolhi uma foto que ninguém escolheu!

**Olídio:** – Sua sorte é que o Sérgio não está aqui.

**Raphael:** – Mas não vai ter nada demais... relaxa! De fato a foto que eu escolhi foi a do chicote.

**Cristina:** Gente, eu estou doida para ver (todos riem)!

[...]

**Raphael:** – O lance da minha foto é outra discussão. Eu estava com muita dúvida sobre qual foto eu ia escolher e outro dia, conversando com um amigo que é ator, a gente saiu para dar uma volta. Ele contava como andava sua vida e a partir dessa conversa eu tive a certeza de escolher essa foto. Eu vou tocar em um assunto polêmico, mas a minha opinião é muito clara a respeito e eu tento mostrar na foto.

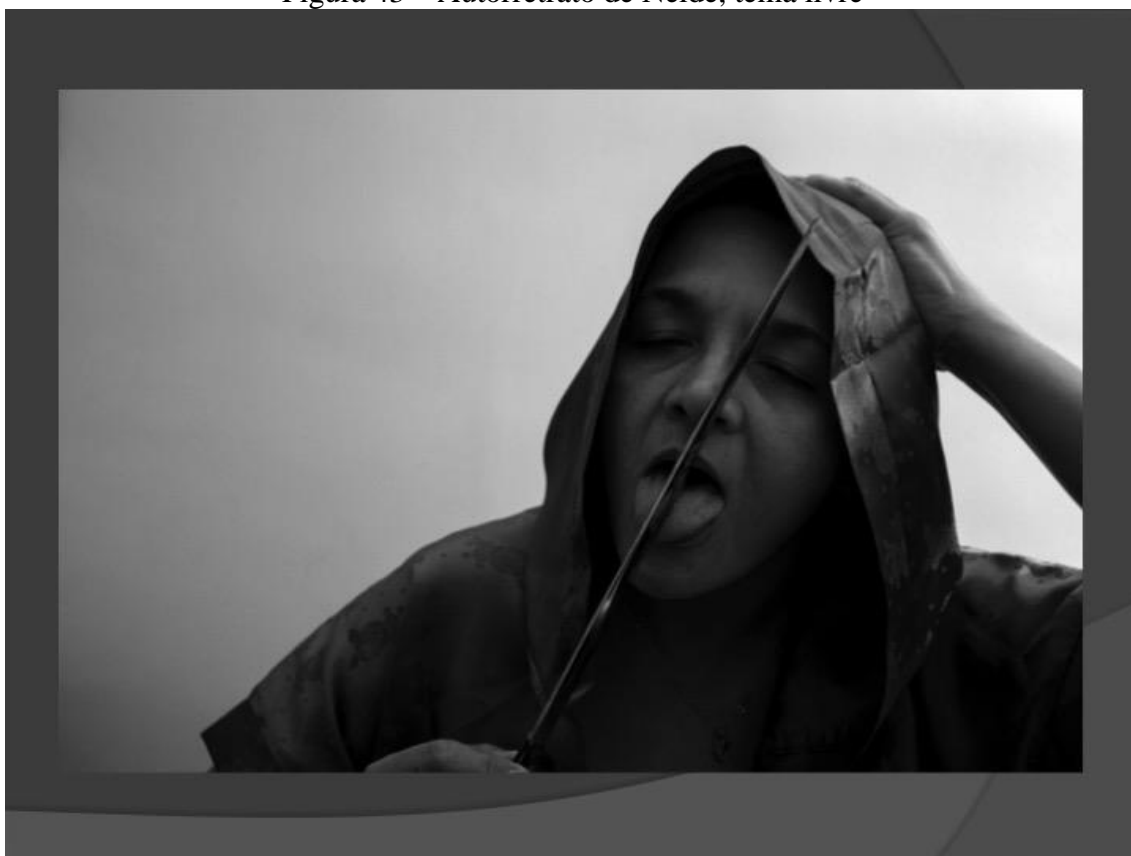
Quando eu era músico, tinha uma banda, cheguei a viver algumas coisas que acontecem o meio musical. A convivência com outras bandas, ir naqueles prêmios da MTV, eu já estive lá! Tem as festas depois e a parte boa, que é muito boa, mas tem outro lado que acho que todo mundo conhece, ao menos superficialmente, mas lá dentro é escancarado! É o mundo de ilusões e que, no caso da música, tem muito a ver com as drogas. A gente olhava para os lados e falava: – Porra, o que a gente está fazendo aqui? O cara lá está fumando maconha com não sei quem, o outro está morrendo de tanto beber e o outro está não sei o quê... e a gente sempre foi meio “caretão”, meu mal é cerveja só, mas o resto... Enfim, essa questão das drogas estava muito forte no meio musical.

Já esse meu amigo que é ator me falou que ele está vivendo uma dificuldade muito grande de não ser gay. Ele falou que está cada vez mais difícil, no meio do teatro e da televisão, você não ser gay! Porque se você não é gay, você não é amiguinho do diretor tal, não participa das festinhas e não é chamado para os trabalhos importantes.

Sua introdução suscitou discussão, retomada no capítulo 4, “*Magicultura versus estrutura*” (p.222), onde, com base na condução do debate, será analisado o quanto contexto e a condição dos atores influenciam a interpretação dos interlocutores. Bem como a relação entre o alcance das agências individuais e a eficiência das *magicaturas*.

Com relação à “estética do choque”, temos ainda dois autorretratos apresentados por Neide:

Figura 43 – Autorretrato de Neide, tema livre



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Eu:** – Podemos mostrar o próximo autorretrato?

**Neide:** – O livre? Sim...

A turma também demonstra espanto!

**Diego:** – Neide “Risca Faca”!

**Fátima:** – Essa é “bad” mesmo!

**Roberto:** – Estilo “Assassin’s Creed”!

**Cristina:** – Adorei!

A reação da turma evidencia que a *magicatura* desempenhada por Neide impressiona. Ela afirma que sua intenção era provocar surpresa ao se representar de um

modo que o grupo jamais esperaria. No entanto, apesar dos signos empregados remeterem à violência, sadismo, fetiche etc. e do ato de lambar o gume do punhal ter sido interpretado pelo grupo com sentido de perversão e erotismo, a fala de Neide desconstrói a noção de “estética do choque”. Muito distante da atitude beligerante e transgressora de “*Self-Portrait with a Whip*”, o autorretrato de Neide consistia em uma performance dramatúrgica, sem pretensão de afrontar seus interlocutores:

– Eu não estava conseguindo decidir que “risco eu iria correr”. Eu pensei em tentar o nu, como aquele, como o autorretrato de Coplans, mas eu achei que iria soar muito apelativo, não era isso que eu gostaria em termos de risco. Fazendo uma pesquisa sobre os fotógrafos que você apresentou na primeira aula, eu fui atrás do trabalho da Cindy Sherman. Ela faz muito autorretrato, onde apesar de seu posicionamento crítico, seus autorretratos apresentam um personagem.

Eu havia lido **Retrato Editorial e de Celebidades** (2011), de Michael Grecco, e a maioria dos trabalhos, como se trata de editorial ou de celebridade, também são de personagens. E eu resolvi caracterizar um personagem no meu autorretrato.

[...]

Me lembrei que eu tinha esse punhal reto e do filme **Drácula**, de Bram Stoker. Fiz uma referência a uma cena do filme.

[...]

**Eu:** – e qual foi o risco que você correu?

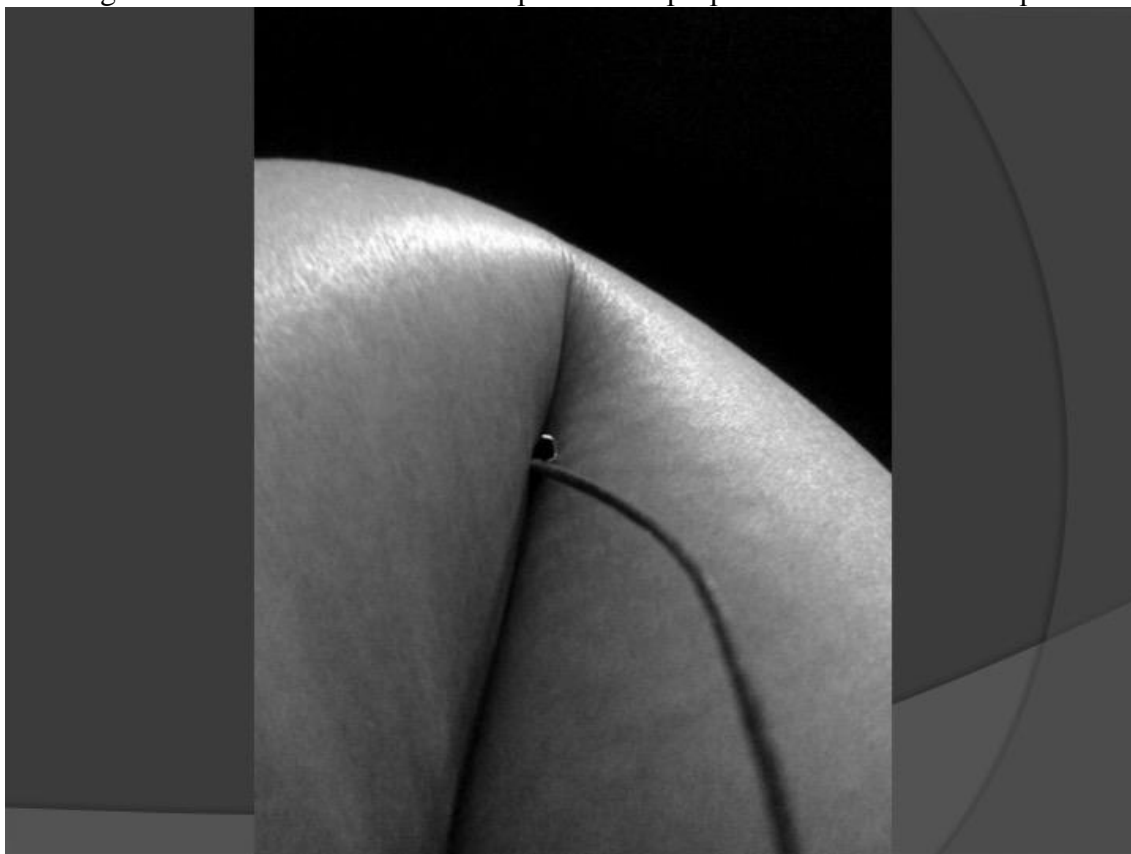
**Neide:** – Eu não queria ficar nem patética e nem que parecesse erótico. E outra dificuldade foi fazer um semblante natural porque os meus olhos são caídos e nem sempre a foto fica legal. Foi um pouco complicado, mas eu acho que deu para passar um pouquinho disso na imagem.

**Cristina:** – Passar o quê, naturalidade?

**Neide:** – Na realidade fazer uma inversão de personalidade porque não sou eu! Tem certo sadismo porque na cena do filme tem isso. Ele vai barbear o advogado, a lâmina da navalha está suja de sangue e ele lambe aquilo com prazer. Eu tentei botar um ketchup ali, mas não ficou muito legal (risos)!

Neide faz uma alusão mais explícita a “*Self-Portrait with a Whip*” em um segundo autorretrato.

Figura 44 – Autorretrato de Neide para oitava proposta: “Estética do Choque”



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

Mais uma vez, o sentido dessa imagem nada tem a ver com intenção de Mapplethorpe. Trata-se de um cordão preso por trás do joelho, entre a coxa e batata da perna, em uma tentativa espirituosa de ludibriar o grupo, fazendo crer que estaria reproduzindo a ação de “*Self-Portrait whit a Whip*”.

Apesar de três autorretratos terem sido referenciados como referência a proposta “Estética do choque” e de frequentes alusões à fotografia de Mapplethorpe terem sido feitas durante a oficina, nenhum aluno produziu imagem que explorasse o conceito em si, o que indica o grau de comprometimento e a relevância de se empreender iniciativas autorais deste tipo.

### 1.3 Percepções iniciais

Ao idealizar, para oficina de autorretratos, propostas que exigissem diferentes níveis de exposição dos alunos, um dos objetivos foi constatar em que medida as magicaturas seriam capazes de expressar aspectos da subjetividade não laudatórios. O fato de, além de Aline e Patrícia, nenhum participante ter produzido autorretratos nos quais fossem explorados os conceitos “corpo estigma”, “autoexposição” e “estética do choque” confirma a percepção de que o exercício magicaturístico produz predominantemente “afirmações positivas” sobre si.

Nesse sentido, os resultados da pesquisa, tanto na fase de entrevistas quanto na oficina de autorretratos, apontam ainda que mesmo quando são abordados temas sensíveis, como a perda de parentes próximos, os relatos são dignificantes, enaltecendo a importância das relações familiares, destacando os aspectos reconfortantes e o amadurecimento adquirido com a experiência.

Outra perspectiva notabilizada se refere à temática das magicaturas apresentadas. Apesar da oficina de autorretratos ter sido idealizada de modo a incentivar a experimentação de diferentes possibilidades autorais, bem como o recorte epistemológico ser formado por estudantes de fotografia, como se viu, foram poucas as produções que exploraram os conceitos “protesto”, “questionamento autoral” e “posicionamento crítico”. Em sua maioria, as magicaturas foram desempenhadas a partir de “narrativas autobiográficas” ou da “fotogenia”, que, de modo geral, se assemelham às narrativas biográficas mais disseminadas pelos meios de comunicação de massa e nos territórios virtuais.

O universo da pesquisa proporcionou vivências ricas, com os alunos apresentando grande empenho e, a despeito da formação heterogênea do grupo, a experiência construiu laços sólidos de companheirismo e senso de coletividade, o que confirma as expectativas em relação a eficiência das magicaturas em impressionar e cativar seus interlocutores. Nesse sentido, a empatia proporcionada pelas “afirmações de si” expressas nos autorretratos se demonstrou elemento catalizador de relações de confiança, resultando em apresentações com grande envolvimento dos participantes, que alternaram momentos de descontração e atmosferas de intensa carga emocional. Nos capítulos seguintes, as informações aqui coligidas, complementadas por outras

passagens representativas, serão incorporadas às análises que delineiam a categoria magicatura.

## 2 FORMAS DE MAGICATURA

Apesar do recorte epistemológico deste estudo estar direcionado às magicaturas articuladas por meio de fotografias, este capítulo propõe uma descrição/apresentação de outras formas nas quais as magicaturas podem ocorrer. Assinalo que as subcategorias enunciadas aqui não pretendem esgotar o repertório de possibilidades, nem sequer estabelecer distinções ontológicas definitivas. A classificação sugerida procura, sobretudo, assinalar a abrangência da noção proposta, em sintonia com a ideia de que a expressão magicaturística constitui componente elementar das interações face-a-face ou mediadas.

Diante dessa abrangência, se faz necessário destacar que as conjecturas elaboradas nesse capítulo não se restringiram aos exemplos observados no campo da pesquisa e, sempre que necessário, foram apresentados casos hipotéticos ou fatos que receberam alguma projeção midiática.

Antes de iniciar propriamente o exame das formas de magicaturas, se faz oportuno observar um breve panorama da evolução e difusão das magicaturas fotográficas (bem como algumas de suporte videográfico) que permitem perceber sua disseminação nos comportamentos individuais e coletivos nas sociedades contemporâneas.

Sem dúvida, o fenômeno recente mais significativo para ilustrar o alcance do uso de magicaturas fotográficas é o *selfie*, que se constituiu prática globalizada, desempenhada tanto na esfera privada, quanto nos acontecimentos públicos de maior relevância, não importando as circunstâncias ou a notoriedade dos sujeitos. Prontamente assimilada e incentivada pela indústria, atualmente, os dispositivos, tais como câmeras e *smartphones*, possuem aplicativos que possibilitam a publicação e o compartilhamento das imagens logo após sua produção, assim como oferecem recursos técnicos específicos que permitem facilmente a realização de autorretrato<sup>22</sup>. Além disso, diversos microespaços midiáticos individuais são oferecidos para publicação, compartilhamento e divulgação das imagens: *Facebook*; *Google Plus*; *Flickr*; *Instagram*; *Wordpress* etc. Aplicativos de manipulação permitem a correção/melhoramento das imagens e a

---

<sup>22</sup> Afora toda uma gama de acessórios, tais como bastões extensores, tripés, dispositivos de fixação e controles de acionamento remoto.



aplicação de efeitos, que curiosamente, em muitos casos, simulam problemas técnicos do processo analógico e os ressignificam como linguagem. Em geral, eles produzem aspecto envelhecido e nostálgico, atribuindo caráter mais afetivo às imagens.

Outra variante magicaturística desse impulso das “afirmações de si” são as filmagens *POV (Point of View)*, conhecidas no jargão do cinema como “câmera subjetiva” ou “câmera de primeira pessoa”. Essa forma de narrativa permite registrar as mais diversas experiências, desde atividades cotidianas e práticas esportivas ao ato sexual, ou até mesmo ações ilícitas, das quais o ator se vangloria. Os principais dispositivos utilizados são câmeras miniaturizadas, de operação extremamente simplificada, que podem ser operadas a mão livre ou fixadas em capacetes, nas vestimentas ou nos equipamentos esportivos como pranchas, *skates*, bicicletas etc.

Todavia, essa produção de imagens de si não é recente, ainda que pouco viável anteriormente. Isto porque a tarefa demandava a contratação de profissionais qualificados (afora os autorretratos, que exigiam alguma proficiência em técnicas pictóricas, condição impeditiva para que não artistas os realizassem), só acessíveis a camadas superiores<sup>23</sup>.

Com o surgimento e disseminação da fotografia, a operação do aparato técnico passou a prescindir de “habilidades manuais”: autorretratar-se se tornou mais simples. Em novembro de 1839 – três meses apenas após a patente do Daguerreótipo – Henry Fitz Jr, um fabricante de telescópios, produziu o que é considerado o primeiro autorretrato fotográfico conhecido<sup>24</sup>:

---

<sup>23</sup> “Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social” (BARTHES, 1984:25).

<sup>24</sup> Cf. ROSENBLUM, Naomi, 2007, *A Word History of Photography*, Nova Iorque: Abeyille Publishing Group.

Figura 45 – Primeiro autorretrato



Legenda: Autorretrato de Henry Fitz Jr  
Fonte: Repositório de mídia Wikimedia

O retrato de si se tornou mais acessível à medida que a indústria se consolidava e os avanços tecnológicos permitiam câmeras e emulsões de operação mais simples e portáteis. O marco mais significativo dessa transição pode ser apontado como a invenção de George Eastman, em 1888: a câmera Kodak. Seu *slogan* “Você aperta o botão e nós fazemos o resto” resume a filosofia do mercado fotográfico dali em diante: produzir câmeras cada vez mais ao alcance do consumidor comum<sup>25</sup>.

O autorretrato acompanha este movimento de popularização da fotografia. Dispositivos como temporizadores ou cabos disparadores foram inovações simples e muito cedo associadas aos obturadores das câmeras, facilitando a prática de retratar a si mesmo, seja para fins autorais ou diletantes. Além disso, a redução do tamanho das câmeras simplificou a operação, possibilitando fotografar a si mesmo sem o auxílio de outrem.

---

<sup>25</sup> Cf. ROSENBLUM, Naomi, 2007, *A Word History of Photography*, Nova Iorque: Abeville Publishing Group. (p.259-261). / Cf. Site institucional da Kodak (história): <http://graphics.kodak.com/BR/pt/corp/aboutus/heritage/>

Figura 46 – Inovações que popularizaram a fotografia



Legenda: Este foi o primeiro grupo a fazer selfie?

Fonte: BBC Culture

Mas entender como a tecnologia propicia o surgimento de um fenômeno como o *selfie* é apenas uma peça do quebra-cabeças. Desde a virada da década de 1980, do ponto de vista dos recursos eletrônicos, as câmeras já eram portáteis e fáceis de operar como os modelos de hoje. Nem por isso a moda dos autorretratos teve o sucesso que o *selfie* tem hoje. Mesmo na transição para as câmeras digitais, a principal inovação tecnológica foi basicamente a substituição do suporte analógico fabricado a partir de emulsões de haletos de prata (a película) pelos dispositivos construídos com o uso de semicondutores fotovoltaicos (os sensores digitais), o que do ponto de vista da operação das câmeras, não representa vantagem significativa. Tudo indica que a peça que faltava seria justamente o surgimento dos microespaços midiáticos individuais voltados, principalmente, às interações virtuais, ao compartilhamento de conteúdo e ao marketing de rede (*networking*).

Segundo o Dicionário Oxford, que elegeu o termo *selfie* a palavra do ano em 2012 – devido ao aumento de 17 mil pontos percentuais em sua busca – o primeiro registro que se tem notícia do seu uso data de 2002, em um fórum *online* australiano<sup>26</sup>. Portanto, já em um espaço pertencente aos territórios virtuais. De lá para cá, o termo vem sendo cada vez mais empregado, sobretudo, nos serviços de internet e, inclusive, com função identificadora. Ou seja, sendo usada como *tag*<sup>27</sup> pela primeira vez em

<sup>26</sup> Cf. “Australian man invented the selfie after drunken night out”, Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/australiaandthepacific/australia/10459115/Australian-man-invented-the-selfie-after-drunken-night-out.html> (acesso em 9 de julho de 2015)

<sup>27</sup> O termo técnico “*tag*” faz referência a um procedimento de programação que associa palavras-chave a diversos conteúdos como forma de indexação, facilitando seu acesso por mecanismos de busca.

dezembro de 2010, em um serviço de compartilhamento de fotos – o *Instagram*<sup>28</sup>. Uso que contribuiu consideravelmente para sua consolidação, uma vez que as *tags* orientam os usuários nos procedimentos de busca de conteúdos específicos. Os dois fatos indicam o quão intrínseca é a relação entre a difusão exacerbada dos retratos de si e os territórios virtuais.

Entretanto, as condições materiais que possibilitam o surgimento do fenômeno explicam apenas o “como”, o “porquê” pode estar associado ao teor e ao formato das produções da indústria do entretenimento de massa, voltada principalmente ao culto à celebridade e que transformou a exposição da vida privada em um valor social, originando a expressão sarcástica – “evasão de privacidade”. Surgida no meio jornalístico, ela descreve as magicaturas desempenhadas por indivíduos que divulgam aspectos da esfera privada como estratégia de busca por evidência. Este tipo de discurso midiático parece disseminar o conceito de que sucesso e realização pessoais podem ser estimados a partir da quantidade de espaço e de tempo que o indivíduo consegue permanecer “celebridade”. Obedecendo a mesma lógica, os meios dispendidos por “sujeitos não célebres” em dar publicidade a suas existências, reproduzem este sistema moral erigido pelos meios de comunicação tradicionais. Parece ser bastante recompensador ver-se e mostrar-se representado em fotos e vídeos para “todo o globo”, mesmo que em situações ordinárias, assim como fazem seus ídolos, que atuam como referenciais ético-estéticos.

No entanto, é preciso fazer a ressalva de que o nível de comprometimento com tais comportamentos varia enormemente de um indivíduo para outro. Apesar da popularização sem precedentes destas motivações narcisistas, os espaços virtuais também são ocupados por finalidades diversas, inclusive em contraposição à hegemonização dos padrões culturais e à pretensa alienação ideológica<sup>29</sup> promovidas pela Indústria Cultural, tão combatidas pelas correntes teóricas “apocalípticas”, como assinalou Umberto Eco, em *Apocalípticos e Integrados* (2008).

---

<sup>28</sup> Cf. *TECHTUDO* <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/11/saiba-quem-fez-o-primeiro-post-autorretrato-com-tag-selfie-no-instagram.html> Acessado em 21/01/2015

<sup>29</sup> Eco descreve tal sentimento apocalíptico da seguinte forma: “A cultura de massa é a anticultura. Mas, como nasce no momento em que a presença das massas, na vida associada, se torna o fenômeno mais evidente de um contexto histórico, a “cultura de massa” não indica uma aberração transitória e limitada: torna-se o sinal de uma queda irrecuperável, ante a qual o homem de cultura (último supérstite da pré-história, destinado a extinguir-se) pode dar apenas um testemunho extremo, em termos de Apocalipse.” (ECO, 2008:8)

Outra perspectiva a ser observada é que nem todas as imagens pessoais obedecem à lógica da autocelebração. Grande parte são fotografias de valioso significado afetivo e convém lembrar que os territórios virtuais ampliam/substituem dispositivos depositários de recordações como os álbuns de família. De acordo com Peixoto (2001:2):

[...] as fotografias e os filmes de família guardam a memória do grupo familiar, deixando registrados os flagrantes do cotidiano, mas também, as cerimônias que marcam a vida familiar como os nascimentos, aniversários, casamentos, festas natalinas, entre outras. As fotos penduradas nas paredes ou dispostas sobre um móvel da sala de visitas, ou mesmo cuidadosamente dispostas no álbum de família assim como os registros videográficos constituem o tesouro familiar, a herança das gerações mais jovens. Além disso, os comentários, as histórias, as lembranças evocadas por estas imagens apresentam aos jovens uma história que não viveram, mas da qual fazem parte; convidando-os, assim, a incorporar à sua história essa memória familiar. O uso social dessas imagens permite a criação de um verdadeiro rito de memorização e de integração das gerações, dentro e fora da tela” (PEIXOTO, 2001:2).

Outra parte desse repertório imagético é voltada para o ativismo político, a produção autoral, o louvor religioso-espiritual e as iniciativas voluntárias, entre outras agências. Ou seja, as fotografias compartilhadas pelos sujeitos expressam os regimes simbólicos a que pertencem, contam sobre seus valores morais e, magicaturisticamente, manifestam os elementos pelos quais se definem. Uma vez que, como assinala Sontag: “fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas. Portanto, fotografar-se é um modo de conferir valor a si mesmo” (2004:88).

Interagir nos novos territórios virtuais pressupõe a produção e o compartilhamento de conteúdos pessoais. Os suportes possíveis são os imagéticos, os textuais, os sonoros e as combinações entre eles, cada qual apresentando particularidades que influenciam os processos de produção de significado. Desse modo, a análise de magicaturas, enquanto formas de interação, exige que se compreendam tais particularidades.

Dado que esta pesquisa se concentra em “magicaturas fotográficas”, é preciso assinalar os traços que as distinguem das demais e sua primeira prerrogativa é sua capacidade de conter outras formas de magicaturas. Por exemplo, o indivíduo que publica em uma rede social sua foto participando de uma manifestação, na qual ostenta um cartaz de protesto, opera duas magicaturas: “publicar a foto”, magicatura fotográfica que o legitima enquanto sujeito que externa sua consciência crítica; e “ostentar o

conteúdo do cartaz”, magicatura textual pela qual expressa seu posicionamento ideológico. Portanto, por meio da combinação entre as magicaturas *fotográfica* e *textual*, suas ações adquirem alcance mais amplo.

A segunda característica se refere à capacidade que a fotografia (e outros dispositivos como o vídeo) possui de satisfazer a necessidade do espectador de “*ver para crer*”. A “*doxa e o senso comum*” lhe conferem o estatuto de *prova*<sup>30</sup>, e isso faz com que o suporte fotográfico seja extremamente eficiente em convencer os destinatários de uma magicatura.

Outro traço importante é sua faculdade de “permanência”. Uma imagem, enquanto existir, segue como potencial instrumento magicaturístico, sobretudo com o surgimento dos territórios virtuais que expandem sobremaneira seu alcance. A enunciação não se encerra no ato fotográfico, permanece latente até que outros interlocutores se deparem com a imagem.

Magicaturas fotográficas também dispõem/necessitam de tempo de reflexão entre a produção da fotografia e sua efetiva utilização. A “reflexividade” permite procedimentos de edição que tanto descartem as imagens que não concorrem para intenção do ator como lhes permitam calcular as estratégias de “afirmação de si” a serem operadas, aumentando potencialmente sua eficácia. Além disso, com os avanços tecnológicos, as formas digitais de aprimoramento da imagem que, antes, só eram acessíveis aos profissionais, hoje podem ser aplicadas de modo muito mais simples, o que permite uma aproximação estética às produções midiáticas comerciais e contribui para satisfazer a construção de uma imagem de si em conformidade com referenciais ético-estéticos disseminados midiaticamente.

Há de se destacar ainda a capacidade de síntese das imagens. Em um contexto onde os indivíduos estão imersos em um caótico e descomunal repositório de conteúdos virtuais ou físicos, os dispositivos como as fotografias, que apresentam de maneira quase instantânea múltiplos enunciados simultaneamente, são ferramentas fundamentais que agilizam a comunicação magicaturística.

---

<sup>30</sup> “Se admitirmos muitas vezes com bastante facilidade que o explorador pode relativamente fabular quando volta de suas viagens e elaborar, portanto, por exemplo, para impressionar seu ouvinte, narrativas mais ou menos hiperbólicas, em que a parcela de fantasia e de imaginário está longe de ser negligenciável, ao contrário, a fotografia, pelo menos aos olhos da **doxa** e do senso comum, **não pode mentir**. Nela a necessidade de ‘**ver para crer**’ é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1993:25).

Por fim, e provavelmente, a qualidade mais significativa, é a capacidade que as mágicas fotográficas possuem de “encantar”, atributo que pode ser observado a partir da analogia entre “imagem e magia”<sup>31</sup>. A fotografia, em especial, captura fisicamente a luz que partiu do referente, ela preserva seu rastro e guarda literalmente algo que lhe pertenceu. Portanto, uma fotografia, além da similaridade formal, conserva a contiguidade entre o referente e sua representação<sup>32</sup>. Tais características provocam a ilusão de transparência e o objeto-suporte foto tende a ser tratado como o próprio referente. Este efeito de duplo<sup>33</sup> se dá obedecendo a mesma lógica dos fetiches (na acepção etimológica do termo) confeccionados com algo que tenha pertencido ou estado em contato com o sujeito alvo do feitiço, como fios de cabelo ou roupas íntimas. Nestes casos, o princípio mágico estabelece que tal contiguidade atribui a estes dispositivos o poder de atingir ou atuar sobre determinada pessoa. Por meio deste viés – o efeito do duplo –, o fato de as fotografias serem produzidas a partir de algo que esteve em contato com seu referente – a luz refletida pelo ente – explica a atitude intempestiva do apaixonado que rasga a foto daquele que o desiludiu como se partisse o próprio referente em pedaços<sup>34</sup>. O mesmo efeito do duplo se notabiliza na virtualização de nexos sincrônicos, uma vez que, como assinala Mauad (2008:250), “projetando a

---

<sup>31</sup> “A imagem compartilha com a magia não apenas uma mesma origem etimológica, mas várias outras características que merecem ser explicitadas e que talvez permitam melhor entender a relação que se estabelece entre a imagem e o espectador. Não se trata aqui de atribuir crenças supersticiosas às pessoas que olham imagens, mas sim de verificar processos de engajamento que são efetivamente muito semelhantes” (NOVAES, 2008:461).

<sup>32</sup> “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga meu olhar ao corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado” (BARTHES, 1984:121).

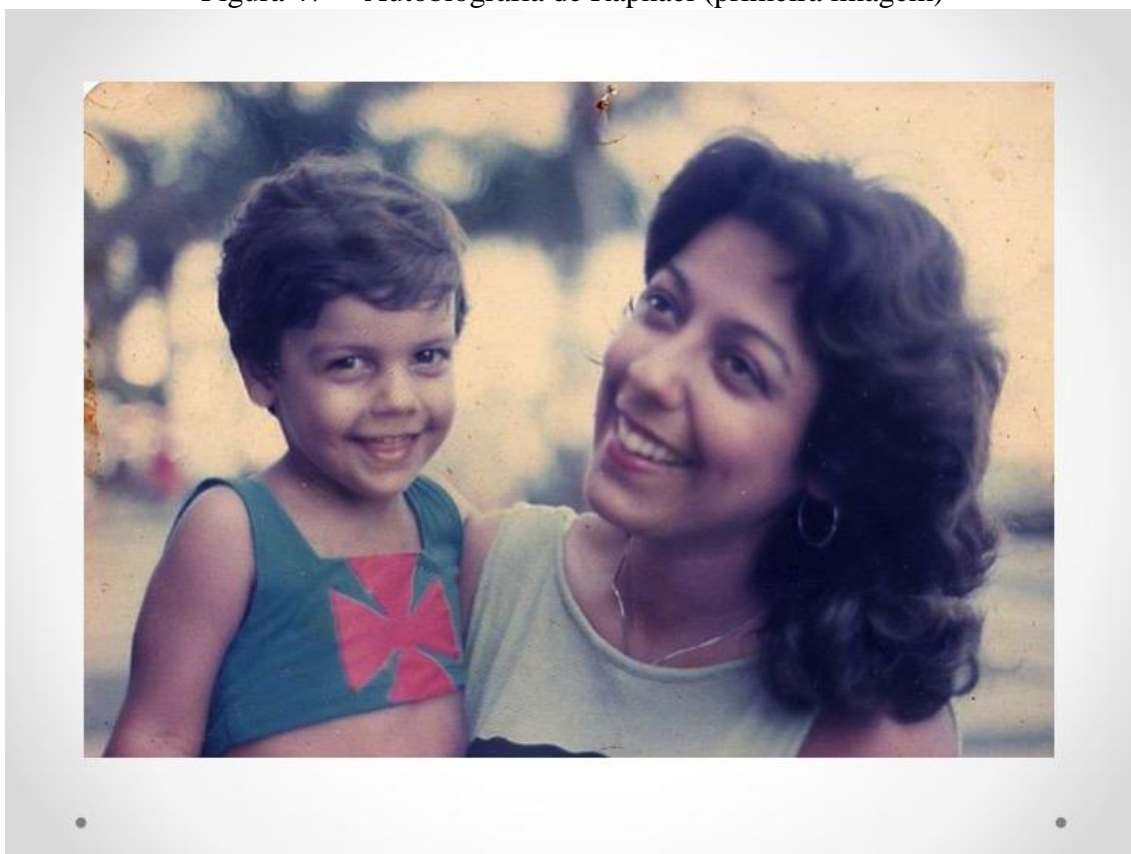
<sup>33</sup> O conceito de “duplo” é empregado por diferentes autores em campos epistemológicos distintos. Faz alusão a *kolossós* – lajes de pedra rudemente talhadas em formato que afina em um dos lados, aproximando-se à forma da silhueta humana. Na Antiguidade, o duplo substituíu o morto em enterros e que o corpo não estava presente, como nos casos de soldados vitimados durante guerras em territórios longínquos. Segundo Vernant, “Substituído ao cadáver no fundo da tumba, o *kolossós* não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física. Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz. O *kolossós* não é uma imagem: é um ‘duplo’, como o próprio morto é um duplo do vivo” (VERNANT, 1990[1973]:385). A noção de duplo é adotada na fotografia como o dispositivo que, mais do que representar, opera como sendo o próprio referente.

<sup>34</sup> “É essencialmente por aí que se explica um bom número de usos e de valores do meio – valores e usos mais ou menos pessoais, íntimos, sentimentais, amorosos, nostálgicos, mortíferos etc. –, usos sempre adotados nos jogos do desejo e da morte e que tendem todos a atribuir à foto uma força particular, algo que faça dela um verdadeiro **objeto de crença**, além de qualquer racionalidade, de qualquer princípio de realidade ou de qualquer estetismo. A foto, literalmente, como **objeto parcial** (no sentido freudiano), oscilando entre a relíquia e o **fetichismo**, levando ‘Revelação’ até o milagre” (DUBOIS, 1993:79).

imagem instantânea como uma temporalidade histórica, é possível redimensionar o impacto do acontecimento na consciência do tempo presente e, paralelamente, indagar sobre a dimensão simbólica da instantaneabilidade”. É com essa sensação que Barthes se depara, quando descreve, na abertura de *A Câmara Clara*, a seguinte passagem: “Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: – Vejo os olhos que viram o Imperador” (BARTHES, 1984:11).

A eficácia das fotografias na expressão magicaturística se encontra na capacidade do efeito do duplo consolidar a empatia pelo ator e reforçar o “encantamento”. Raphael, em sua apresentação, se aproveitou desse “efeito mágico”. Todos os participantes tinham de produzir um pequeno texto autobiográfico, entretanto, ele preferiu se definir por meio das imagens.

Figura 47 – Autobiografia de Raphael (primeira imagem)



Legenda: Raphael no colo de sua mãe

Fonte: arquivo do entrevistado

**Raphael:** – Eu! Isso aqui são umas ‘fotinhos’ que eu separei, só para ajudar a saber um pouquinho mais quem eu sou.

**Cristina:** Sua autobiografia?

**Raphael:** – Esse aí é meu filho... brincadeira! Esse aí sou eu com a minha mãe. Devia ter uns cinco anos.



**Eu:** – Eu achei que era sua irmã “gêmea”!

**Raphael:** Cara, uma das coisas que eu mais ouvi na minha vida: – você é igual a sua mãe. E segundo lugar: – Pô, ela não é sua irmã? Só que hoje em dia não dá mais para enganar porque ela já está com uma aparência mais de mãe.

**Cristina:** – A minha xará?

**Raphael:** – É, a sua xará: Cristina! Tereza Cristina.

**Aline:** – Vascaíno?

**Raphael:** – Sabia que alguém ia dar essa zoadá, mas não...

**Fátima:** – Que roupinha é essa, He Man?

**Raphael:** – É do He Man!

**Raphael:** – E falando em fotogenia e daquela foto do Nadar... essa é foto que eu mais gosto de mim, na minha vida inteira! Depois que eu cresci, nenhuma foto minha ficou tão boa quanto essa.

Figura 48 – Autobiografia de Raphael (segunda imagem)



Legenda: Raphael com seu cachorro e sua guitarra  
Fonte: arquivo do entrevistado

**Raphael:** – Aí, sou eu com meus dois ‘irmãos’. Porque eu não tenho irmãos, eu sou filho único. Então meu cachorro e meu baixo são meus irmãos! Claro que eu tenho vários irmãos de vida, meus grandes amigos, mas que moram na minha casa são esses dois aí. E a casa onde o cachorro mora é lá em Teresópolis, pois minha mãe mora lá e eu vou para lá de vez em quando. E o lance do baixo, eu tenho uma relação muito forte com a música, desde nove anos de idade. Então são mais de vinte anos que o mosquitinho da música me beliscou e quando te belisca não tem jeito. E eu já tive banda, já gravei disco, já apareci na televisão, já fiz a porra toda. Mas hoje em dia eu estou um pouco afastado de música em relação à prática, mas tudo que não envolve a prática continua aqui (Raphael aponta para a própria cabeça). Enfim, mosquitinho beliscou, já era...

Figura 49 – Autobiografia de Raphael (terceira imagem)



Legenda: Raphael com seu equipamento em saída fotográfica  
Fonte: arquivo do entrevistado

**Raphael:** – Esse aí sou eu basicamente com tudo que eu não tenho mais [Raphael foi assaltado poucos dias antes e levaram todo seu equipamento fotográfico!] E você estava falando do Arpoador [se referindo a João Pires], isso aí é lá no Arpoador. Só que aí eu estava com um amigo meu, era de dia e estava maior galera, assim é tranquilo... eu fui roubado era uma hora da manhã [sic].

Algumas das propriedades observadas até o momento, a partir do exame das magicaturas fotográficas são também pertinentes às demais formas. Com isso, dois aspectos precisam ser destacados: primeiro, não se pode afirmar que um tipo de magicatura é mais eficiente que outro, na verdade, o que fica evidente é que a intenção do ator e o contexto sugerem qual é a forma mais indicada a ser empregada; segundo, muitas vezes é necessário associar mais de um tipo de magicatura para se atingir a intenção pretendida.

Tendo sido apresentadas as principais características das magicaturas fotográficas, a seguir serão analisadas outras formas de magicatura com o objetivo de

estabelecer uma direção metodológica que auxilie a perceber, em função das peculiaridades de seus suportes, a influência que cada uma delas exerce na expressão das “afirmações de si” e nos processos de significação. Todavia, se faz necessária a ressalva de que, pelo fato de as formas de magicatura constituírem variantes da mesma intenção, seus limites são fluídos, permitindo a ocorrência de modalidades híbridas.

Outro aspecto importante a ser salientado é que cada forma de magicatura proposta abre espaço para inúmeras abordagens teóricas diferentes das adotadas aqui, me refiro as questões relativas ao consumo, à performance, à autoridade, entre outras. O princípio que orientou as decisões a respeito de quais linhas de pensamento seguir, bem como a profundidade das análises não foi, e não poderia ter sido, esgotar esses temas correlatos, pois tal estratégia distanciaria as discussões do objeto da pesquisa – as magicaturas. Desse modo, procurei manter a trajetória analítica o mais restrita possível à fundamentação das perspectivas metodológicas assumidas.

## **2.1 Magicaturas textuais**

Duas qualidades das magicaturas fotográficas são comuns também às magicaturas textuais: a “permanência” e a “reflexividade”.

O efeito da permanência de uma magicatura pode atribuir diferentes sentidos a uma peça textual. Um bilhete deixado sob um ímã de geladeira, mesmo sendo um lembrete de compras, pode expressar afeto. Se este, por exemplo, for guardado pela pessoa a quem era endereçado, tal gesto também constituiria magicatura, assim, a permanência do suporte permite diferentes possibilidades enunciativas.

Outro bilhete deixado sobre a mesa de uma secretária conotará importância a alguma tarefa que não deve ser esquecida, caso ela não seja executada ou o bilhete permaneça intocado, tal fato pode ser considerado como forma de descaso ou desobediência funcional.

Por fim, outro desdobramento das magicaturas textuais, análogo a magicaturas fotográficas, é seu alcance. Uma mensagem escrita, diferentemente das interações face-a-face, pode ser dirigida a interlocutores não presentes, a nenhum interlocutor específico, ou mesmo ser recebida por interlocutores a quem não foram originalmente destinadas. Tal permanência possibilita que a cada vez que a mensagem seja lida, uma interpretação

diferente possa surgir. É o que ocorre em exposições póstumas, por exemplo, em que artefatos cotidianos (bilhetes, cartas etc.) produzidos pelo artista sem pretensão autoral, são exibidos com o intuito de oferecer elementos que ajudem a delinear a personalidade do homenageado.

A segunda característica, reflexividade, se manifesta entre a enunciação da mensagem e a produção do texto em si. Ao contrário das interações imediatas onde é reduzido o espaço para se refletir sobre o que será dito, as magicaturas textuais permitem maior elaboração, fato que pode ajudar a prevenir erros ou maximizar sua eficiência de legitimação. Entretanto, exatamente por este fator, o peso do que expressa esta forma de magicatura tende a ser maior, o que altera também o modo como tais mensagens serão recebidas.

É comum que o texto, tomado isoladamente, sem o apoio dos gestos, da entonação, de indicativos de afeto ou de jocosidade, entre outros artifícios contextualizadores, enfrente dificuldades de interpretação. A apresentação de Roberto, por exemplo, que costuma ter postura agressiva em suas interações textuais nas redes sociais, inspirou alguns participantes da oficina de autorretratos a descreverem suas preocupações:

**Rosane:** – Eu costumo fazer o contrário do que ele faz (se referindo a Roberto), eu evito escrever dessa maneira, porque uma coisa é você falar, outra coisa é você escrever.

**Diego:** – A entonação...

**Rosane:** – Porque a interpretação vai depender de como a pessoa está do outro lado. Então, eu tenho muito cuidado, às vezes eu escrevo uma coisa e reescrevo. E às vezes eu me arrependo do que escrevi, justamente porque quando leio de novo, eu mesmo leio de forma diferente do que eu pensei e eu fico pensando: – como as palavras têm um peso...

Deste diálogo é possível observar que o texto possui limitações, demandando maior preocupação na elaboração. Desse modo, tudo leva a crer que quanto mais recursos enunciativos forem combinados na transmissão de uma mensagem, maior será a probabilidade do sentido pretendido pelo ator ser apropriadamente interpretado por seus interlocutores. Há situações em que as magicaturas textuais serão vitais como apoio a outros tipos de magicatura, como na contextualização de magicaturas fotográficas.

Como mencionado, as fotografias e, portanto, as magicaturas operadas por elas, por sua condição metonímica, possuem eficiência idiossincrática em convencer/encantar seus espectadores. Além disso, elas são capazes de atestar que algo existiu ou ocorreu, propriedade que levou Barthes a concluir:

De início, era-me necessário conceber bem e, portanto, se possível, dizer bem (mesmo que seja uma coisa simples) em que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia.

O nome do noema da Fotografia será então: ‘Isso-foi’, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: ‘interfuit’: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator ou spectator); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. O verbo intersum quer dizer tudo isso. (BARTHES, 1984:115).

Contudo, apesar de ser capaz de “atestar”, traço que a distingue de outras categorias de representação, a fotografia, isolada ou deslocada de contexto, nada pode significar. Conforme observa Dubois:

Vemos, portanto, que, se o índice fotográfico, mais do que qualquer outro meio de representação, implica de algum modo um peso, um poder, uma plenitude de real, este opera apenas na ordem da existência e em caso algum na ordem do sentido. O índice pára com o ‘isso foi’. Não o preenche com um ‘isso quer dizer’. A força referencial não se confunde com qualquer poder de verdade. A contingência ontológica não aumenta com uma hermenêutica” (DUBOIS, 2003:85).

Assim, por mais que as magicaturas fotográficas sejam eficientes em convencer/encantar, nos casos em que os espectadores não estão familiarizados com o contexto em que elas foram produzidas ou com os personagens/elementos que nelas figuram, as magicaturas textuais – títulos, legendas, descrições... – permitem interpretações mais próximas às intenções do fotógrafo (*Operator*). Como vimos no capítulo 1, principalmente na apresentação dos trechos representativos da segunda proposta, “Fotogenia”, importantes falhas de interpretação, ao longo das apresentações dos autorretratos, redundaram no fracasso parcial ou total de algumas magicaturas, o que suscitou importante discussão sobre a necessidade de outros suportes que auxiliassem o espectador a perceber o sentido imaginado pelo autor das obras. Assim se o objetivo do autor é o mais “claro entendimento”, os suportes complementares são sempre desejáveis. Eis a reação de Cristina:

– Eu não tenho essa certeza e talvez eu mude de ideia. Na literatura, por exemplo, se pegar um Borges ou um Céline e me restringir à biografia deles, que são pessoas de direita, apesar da obra deles ser riquíssima, essa informação pode me afastar.

**Eu:** – Não acho isso, até porque, uma das coisas que deixa o autor mais interessante, complexo, são justamente os antagonismos. E se você não conhece a biografia deles, como você percebe isso?

**Cristina:** – Talvez, então, seja uma mistura de ambas as posturas. Quando tento entender alguma foto ou alguma coisa que me inquieta, que passa pela questão cultural, afetiva, de repertório etc., por exemplo, se eu vir uma foto de um sarcófago, vou entender aquele costume? Se eu não conhecer, provavelmente não vou valorizar aquilo. Mas eu também defendendo que não possuir informações sobre a obra, para o sujeito que está vendo, às vezes é importante. Em uma exposição, as legendas vão me direcionar a seguir o caminho do curador ou do artista.

**Eu:** – Então veja duas vezes! Na primeira, sem ler, depois volta e revê lendo as legendas. Pessoalmente, acho importante ter o máximo de informação possível, inclusive de outras pessoas, amigos, críticos, etc. Tentar entender a curadoria, a montagem, por que ele fez aquela ordem? Por que são essas obras estão nessa sala e não outras?

**Cristina:** – Sinto falta da leitura mais intuitiva, fica faltando um pedaço e eu não quero esquecer dela.

**Eu:** – Mas você pode cometer algumas injustiças, o que é um dos motivos porque eu uso o Mapplethorpe (autorretrato de referência da oitava proposta “Estética do Choque”). Quando você olha apenas a foto, você vê um cara com um chicote enfiado na bunda... Sem procurar mais informações você pode pensar: – isso é pornografia ou – o cara está fazendo isso aí para aparecer. Mas conhecendo a biografia dele e o contexto em que aquela imagem foi exibida, você compreende que aquele é um comportamento militante, de confronto: – Enquanto fotógrafo de moda todo mundo me aplaude, mas enquanto homossexual e sadomasoquista, eu sou um lixo! Não, aqui ó! Eu enfi o chicote na bunda... Se eu não souber essas informações, a minha interpretação fica incompleta. Apenas: – gosto! ou – não gosto!

Se, por um lado, o aspecto comunicacional é comprometido ao não se ter o apoio de elementos contextualizadores, é bem verdade que o excesso destes pode tornar a interpretação demasiadamente óbvia e reduzir o impacto em termos de recepção. Desse modo, é comum que certas obras deixem mais espaço para interpretação, explorando o caráter enigmático ou sensório, por vezes prescindindo de título permitindo a livre experiência contemplativa; outras ainda se propõem a desconstruir ou subverter significados preconcebidos.

## 2.2 Magicaturas escriturísticas

Nas sociedades consolidadas sob o contexto cultural europeu, a escrita, em detrimento da oralidade, adquiriu o estatuto oficial. Nesse sentido, o termo **escriturístico** alude ao surgimento do projeto ocidental moderno de regimentar a ordem

das coisas e o *status quo* por meio do registro textual. Certeau assinala a valorização da escrita nos últimos séculos:

A prática escriturística assumiu valor mítico nos últimos quatro séculos reorganizando aos poucos todos os domínios por onde se estendia a ambição ocidental de fazer sua história e, assim, fazer história. Entendo por mito um discurso fragmentado que se articula sobre as práticas heterogêneas de uma sociedade e que as articula simbolicamente. No Ocidente moderno, não há mais um discurso recebido que desempenhe esse papel, mas um movimento que é uma prática: escrever. A origem não é mais aquilo que se narra, mas a atividade multiforme e murmurante de produtos do texto e de produzir a sociedade como texto. O ‘progresso’ é de tipo escriturístico. De modos os mais diversos, define-se, portanto, pela oralidade (ou como oralidade) aquilo de que uma prática ‘legítima’ – científica, política, escolar etc. – deve distinguir-se. ‘Oral’ é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, ‘escriturístico’ aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição. Com tal separação se esboça uma fronteira (e uma frente) da cultura ocidental. Da mesma forma, também se poderiam ler, nos frontões da modernidade, inscrições como: ‘Aqui, trabalhar é escrever’ ou ‘Aqui só se compreende aquilo que se escreve’. Esta a lei interna daquilo que se constituiu como ‘ocidental’ (CERTEAU, 1998:224).

Esta primazia da escrita sobre a oralidade passa a instrumentalizar as relações sociais e normatizar os mais diversos aspectos da vida cotidiana, até na contravenção, “vale o que está escrito!”<sup>35</sup>. Desde o nascimento até a morte, as etapas da vida, as certidões civis e religiosas, os diplomas, os trabalhos, o patrimônio, assim como os delitos etc. são devidamente documentados e controlados escriturísticamente.

Esta mutação histórica não transforma toda a organização que estrutura uma sociedade pela escritura. Inaugura um outro modo de usá-la. Um novo modo de usar a linguagem. Um funcionamento diferente. Deve-se pois relacionar a sua instauração com o trabalho, quase imemorial, que se esforça por colocar o corpo (social e/ou individual) sob a lei de uma escritura. Esse trabalho precedeu a figura histórica assumida pela escritura na modernidade. E lhe sobreviverá. Ele se imbrica nela e a determina como uma arqueologia contínua à qual não sabemos mais que nome nem que estatuto dar. Aquilo que aí se joga diz respeito à relação do direito com o corpo – corpo, ele mesmo, definido, circunscrito, articulado pelo que o escreve” (CERTEAU, 1998:230).

Esses registros escritos se traduzem, portanto, em aparelhos de poder. Meios pelos quais as instituições demarcam suas circunscrições, reificam seus dogmas, propalam seus regimentos, publicam seus atos, empoderam seus agentes, proscrevem

---

<sup>35</sup> Lema utilizado por contraventores e apostadores do “Jogo do Bicho” – bolsa ilegal de apostas no Rio de Janeiro.

seus dissidentes, punem os infratores, em suma a escrituração é a materialização da cidadania e da ordem. Para Certeau:

Talvez toda experiência, que não é grito de prazer ou de dor, seja coligida pela instituição. Toda experiência que não é deslocada ou desfeita por esse êxtase é captada pelo ‘amor do censor’, coligida e utilizada pelo discurso da lei. Ela é canalizada e instrumentada. É escrita pelo sistema social. Por isso, seria necessário procurar, do lado dos gritos, aquilo que não é ‘refeito’ pela ordem da instrumentalidade escriturística” (CERTEAU, 1998:242).

As mediações nesses contextos necessitam de instrumentos que sejam coletiva e institucionalmente reconhecidos como atestação do que se arroga como seu, ou daquilo que se “afirma de si”. Sendo assim, é igualmente por essa classe de registro que os indivíduos se legitimam nas mais diferentes esferas e segmentos. Sob tal perspectiva, o uso de tais dispositivos, em certos casos, pode ser considerado magicatura.

A legitimidade proporcionada por estas magicaturas escriturísticas (principalmente os documentos civis) é de difícil contestação e, em geral, elas prescindem de validação. A sua mera apresentação é suficiente para convencer o interlocutor da condição efetiva daquele que a possui. Visando à portabilidade, alguns desses dispositivos condensam, em diminutos aparatos, as informações essenciais, signos específicos e outras características que remetem às instituições que representam. Tais documentos (quase “emblemas”), além de se apoiarem na instrumentalidade escriturística, nos remetem a situações em que se percebe uma vez mais como, do ponto de vista comunicacional, certos suportes se tornam ainda mais eficientes ao apelarem a elementos complementares. Refiro-me, por exemplo, às carteiras de identidade, nas quais a fotografia, conforme observa Dubois, “o valor ‘testemunhal’ do índice, como com a impressão digital que lhe é associada com tanta frequência, alcança de certa forma uma eficácia absoluta porque **legalizada**” (2003:74). Juntos, o registro escriturístico e a propriedade metonímica da imagem são praticamente inquestionáveis e não havendo indícios de falsificação, sua apresentação legitima prontamente seu portador.

Com essa intenção, ao construir seu autorretrato, Fátima (Figura 50) usou alguns documentos que atestam como ela manifesta sua identidade:



Figura 50 – Autorretrato de Fátima para a proposta “Narrativas autobiográficas” (3ª ref.)



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

Todos os objetos escolhidos são artefatos comprobatórios que têm validade legal ou institucional como a carteira de identidade, o passaporte, a carteira de sócio do clube, o título de eleitor, o cartão de crédito etc. Podem denotar autoridade, propriedade, mérito, direitos, entre outros. No entanto, são também “marcas” de pertencimento, que acompanham o indivíduo por longo tempo, não raro por toda a vida. Em vista disso, com o auxílio dos estatutos escriturísticos, sua obra lhe define por meio dos papéis que a tornam sujeito integrado à sociedade na qual vive.

### 2.3 Magicaturas incorporadas

Como venho argumentando, em princípio, toda ação cotidiana pode constituir uma magicatura, desde que de algum modo colabore para a preservação da fachada (GOFFMAN, 2008[1959]) elaborada pelo ator. Ou seja, as magicaturas mais elementares são aquelas que executamos sem a necessidade de recursos mais complexos e muitas vezes sequer são desempenhadas de forma consciente.

O termo magicaturas incorporadas faz alusão ao fato de estas não poderem ser dissociadas ao corpo do ator, mesmo quando não executadas presencialmente, como quando ele mostra sua fotografia com signos que manifestam identidade-identificação<sup>36</sup>. Do ponto de vista comunicacional, entende-se que o corpo pode ser compreendido sob três dimensões enunciativas: “suporte”, “território” e “performance”.

---

<sup>36</sup> Cf. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de e TRACY, Kátia Maria de Almeida. *Noites nômades: Espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Entender o corpo enquanto “suporte” nos leva a perceber que magicaturas incorporadas podem ser desempenhadas por meio do vestuário, acessórios, tatuagens, preparo físico, bronzamento da pele etc., sendo que os signos ostentados, para contribuir com a catexização, devem manter coerência com a fachada. Alguns indivíduos, por exemplo, possuem tatuagens em locais não expostos ou facilmente encobertos. Desse modo, em situações em que tatuagens não condigam com determinada fachada, elas podem ser dissimuladas. Ou seja, nem todo signo inscrito no corpo atua o tempo todo como magicatura.

Rodrigues aponta para alguns aspectos dessa relação indivíduo-sociedade-corpo:

Além disso, sabemos que, inspirado no seu próprio corpo, o homem concebeu relações entre os astros, as estações, as coisas, os animais e os deuses: reconhecemos no nosso corpo e no das pessoas que conosco se relacionam um dos diversos indicadores da nossa posição social e os manipulamos cuidadosamente em função desse atributo. Vemos, no nosso próprio dia-a-dia, o corpo se tornando cada vez mais carregado de conotações: liberado física e sexualmente na publicidade, na moda, nos filmes e romances; cultivado higiênica, dietética e terapêuticamente; objeto de obsessão de juventude, elegância e cuidados.

Cumprir uma função ideológica. A visão que se tem do homem primitivo, ‘pré-histórico’, é de proporções desequilibradas, exageradamente peludo, pesado. Classificamos as pessoas quanto à ‘aparência’, habilitando-as ou não a determinados empregos, e nos surpreendemos quando uma pessoa ‘bem apresentada’ é identificada como transgressora das normas sociais e considerada criminosa. Nunca esperamos ser atendidos por um médico negro e normalmente não nos ligamos ao fato de apenas raríssimas vezes sermos atendidos nos restaurantes por garçom de pele preta (RODRIGUES, 1983:45).

Quanto à aparência, certamente essa questão se coloca quando os sujeitos atuam na fabricação de seus autorretratos, posam para fotografias documentais ou ainda para registros lúdicos. Não somente se leva em conta a aparência física própria de cada um, mas também sua postura ou pose. De acordo com Peixoto:

Face a esses instrumentos que fixam a imagem, que a expõem e eternizam, a postura adotada supõe, em geral, uma auto-encenação: a espontaneidade fica fora do quadro. “Parecer natural” constitui então uma construção imaginária expressa através de significados culturais que os indivíduos lhe conferem: confrontado com sua imagem fixa, o indivíduo relativiza e muitas vezes suspeita da autenticidade de sua identidade, construída pelo olhar do *outro*, apesar do coeficiente de realidade concreta apresentado pelo objeto mecânico – a câmera ou aparelho fotográfico (PEIXOTO, 2000:79).

Além da questão da aparência, a etnia também serve para ilustrar como determinados signos, de acordo com o contexto, podem ser interpretados positiva ou

negativamente<sup>37</sup>. Em algumas profissões, a cor da pele tende a funcionar como estigma, já em outras como magicatura. Essa dualidade conotativa sugere porquê alguns indivíduos, por exemplo, consideram seus cabelos não adequados às fachadas que catexizam e tendem a alisá-los, tingi-los ou raspá-los<sup>38</sup>. Enquanto outros, todavia, com o mesmo tipo de cabelo, assumem suas características de modo afirmativo usando cortes e penteados que lhes deem maior destaque.

Já a noção de corpo enquanto **território** contempla, entre outras perspectivas, a ideia de instrumento de controle traduzida na disputa **cultura versus indivíduo**. A coletividade possui a premissa de regular o espaço público, enquanto o indivíduo reivindica a o direito a inviolabilidade de seu domínio privado, no entanto, uma vez que o privado está inserido no público, certas formas de inscrição, ingerência ou expropriação são socialmente praticadas. Elas podem ser juridicamente instrumentalizadas e não necessariamente coercitivas, uma vez que em muitos casos constituem a transição de estatuto social do sujeito. A esse respeito Rodrigues comenta:

Portanto, nenhuma prática se realiza sobre o corpo, sem que tenha, a suportá-la, um sentido genérico ou específico. Não há razões para se supor que as pessoas a elas se submetam a contragosto ou sem conformidade intelectual: aqui todos concordam que o ladrão devesse ter a mão amputada; ali, que as mulheres que ultrajaram o marido devessem ter o nariz cortado; acolá, que os homens, diferentemente dos animais ou dos seres impuros, deveriam ser circuncidados, ou que as mulheres deveriam ter os lábios vulvares distendidos, para poderem ser consideradas belas e desejadas sexualmente como boas parceiras. Pelo contrário, essas ocasiões são normalmente aguardadas pela comunidade com uma certa ansiedades e recebida mesmo pelos seus pacientes, com alegria, já que significam a possibilidade de uma situação de dignidade maior, o ingresso em uma classe privilegiada, ou o restabelecimento da ordem das coisas (RODRIGUES, 1983:64).

Já em relação às práticas coercitivas, de acordo com cada sociedade, aos desviantes se preconizam limites rígidos do uso do corpo-território, sendo o encarceramento método comum para restringir o risco oferecido por este indivíduo à ordem pública<sup>39</sup>. Já em situações de tortura, além dos procedimentos molestadores, o

---

<sup>37</sup> “O fato de um indivíduo ser judeu, católico, cigano, índio, negro, umbandista, japonês etc. coloca-o como parte de uma categoria social que, dependendo do contexto, poderá ser valorizada ou ser objeto de discriminação ou estigmatização” [...] (VELHO, 1981:44).

<sup>38</sup> “Esse tipo de acobertamento, deve-se acrescentar é um aspecto importante das técnicas ‘assimilativas’ empregadas por membros de grupos étnicos minoritários; as intenções que informam recursos como a troca de nome e a operação plástica do nariz não são só o encobrimento, mas também a restrição da forma pela qual um atributo conhecido se coloca no centro das atenções, porque essa colocação aumenta as dificuldades de se desviar a atenção do estigma” (GOFFMAN, 1988:114).

<sup>39</sup> Sobre esse aspecto, M. de Certau afirma que a lei é **inscrita** nos corpos: “Não há direito que não se escreva sobre corpos. Ele domina o corpo. A própria ideia de um indivíduo isolável do grupo se instaurou

corpo-território é arbitrariamente expropriado e o indivíduo só retoma o direito sobre si, se convencer seus verdugos de sua completa submissão. Nas duas circunstâncias o que legitimaria o agente da lei/tortura de se “apropriar” do corpo-território desviante/subversivo<sup>40</sup> é a ameaça que este indivíduo representa ao *status quo*. Assim, para que o desviante retome o controle territorial sobre seu corpo, ele precisa expiar, através do cumprimento de penas, os efeitos danosos de seus delitos e/ou comprovar-se regenerado. Já o subversivo é compelido a confessar suas intenções ou delatar os detalhes da organização que integra, até que seja considerado completamente subjugado. Deste ponto em diante, ele pode ser eliminado, neutralizado ou assumir a condição de desviante.

No capítulo 3, em “Afirmações de Si” (p.151, 172, 182), a noção de desviante será retomada nas considerações sobre o “valor social positivo” (GOFFMAN, 2008[1959]).

Entender o corpo enquanto território também permite ressaltar outra função comunicacional relevante do ponto de vista magicaturístico. Ao indivíduo é outorgado decidir as condições e as formas de interação em seus domínios: quem; com que intensidade; qual frequência; proxêmica; sentido etc. Tais mediações regulam o acesso e o uso do corpo sob lógica análoga a que são controlados os territórios geográficos. Cada um de nós procura definir tais regras de acordo com os contextos e os atores sociais com os quais nos relacionamos. Aproximar-se fisicamente de alguém, por exemplo, constituirá magicatura incorporada sempre que a intenção do gesto for afirmar confiança ou afeto.

Por outro lado, existem situações intersticiais onde o direito sobre o corpo-território não se encontra plenamente estabelecido e este se torna espaço de conflito,

---

com a necessidade, sentida pela justiça penal, de corpos que devem ser marcados por um castigo e, pelo direito matrimonial, de corpos que se devem marcar com um preço nas transações entre coletividades. Do nascimento ao luto, o direito se ‘apodera’ dos corpos para fazê-los seu texto” (1998:231).

<sup>40</sup> Uso o termo subversivo a partir da perspectiva de Velho. Apesar de se referir ao contexto específico da ditadura militar brasileira, o autor destaca aspectos comuns a qualquer conjuntura totalitarista: “Mas **subversivo** em qualquer contexto ameaça a ordem estabelecida, tem conotações de grande periculosidade e violência. Está-se falando, claramente no domínio **político** em que o **subversivo** desejaria derrubar, fazer ruir o **status quo** para implantar um regime comunista, socialista etc. Por outro lado, dificilmente se imagina que o **subversivo** aja sozinho, ele deve estar organizado, articulado a algum grupo, movimento mais ou menos clandestino. Ele é perigoso porque é uma ameaça política à ordem vigente, deve ser identificado e controlado. Embora subversivo seja uma categoria de acusação eminentemente política, contamina outros domínios. Muitas vezes vem acompanhado de **criminoso**, **ateu**, **traíçoeiro**, etc., com fortes implicações morais. Assim considera-se que o subversivo não está indo apenas contra o governo mas contra a religião, a família, a moral, a civilização, tornando-se um ser **antissocial**” (VELHO, 1981:59).

cenários nos quais imposições culturais fomentam disputas acirradas. Podemos citar a “Marcha das Vadias” que exemplifica a discussão a respeito dos direitos sobre o próprio corpo.

O movimento surgiu em abril de 2011, após o policial canadense Michael Sanguinetti, em uma palestra sobre segurança pública motivada pelos altos índices de estupro no campus da Universidade de York, ter orientado as estudantes a parar de se vestir como “vadias” (*sluts*). A fala provocou revolta e não apenas tomou as ruas de Toronto, como adquiriu projeção mundial em protestos contra o machismo e a favor da autodeterminação em relação ao próprio corpo – como o direito ao aborto, orientação sexual e liberdade de comportamento.

Figura 51 – Marcha das Vadias



Legenda: Imagens produzidas durante a marcha das vidas, em Copacabana, 2013

Fonte: Tasso Marcelo/AFP (publicada pela Band/Uol)

As imagens acima foram produzidas em 2013, durante a Marcha das Vadias ocorrida em Copacabana, organizada em paralelo à Jornada Mundial da Juventude (JMJ), um dos eventos mais importantes da Igreja Católica, a qual (juntamente com outras organizações) o movimento acusa de opressão ideológica contra as mulheres. Nas fotografias acima vemos dois bordões recorrentes na passeata e que fazem menção à noção de corpo-território. “Meu corpo, minhas regras” e “nosso corpo nos pertence” são magicaturas incorporadas nas quais os atores reivindicam o controle sobre seus domínios privados.

O exemplo acima é também interessante por permitir destacar que as três dimensões enunciativas das magicaturas incorporadas – suporte, território e performance – podem ser articuladas em conjunto. Nas imagens, além das magicaturas

reivindicarem posse sobre seus territórios, elas também foram operadas a partir da noção de corpo enquanto suporte – não apenas por ostentarem os signos que remetem a rebeldia e a feminilidade (a nudez, as roupas íntimas e os acessórios), mas igualmente, por servirem de “tela” para as inscrições. Por último, tais magicaturas, enquanto ações articuladas a partir de sentidos coletivamente atribuídos, também constituem performances<sup>41</sup>. Não por acaso estas frases e modos de protestos foram recorrentes ao longo da marcha, elas reproduzem posturas, atitudes e comportamentos contestadores da moral social vigente.

A relação entre as três dimensões enunciativas das magicaturas incorporadas tende a ser tautológica. A performance costuma estar de acordo com os signos ostentados – suporte, e com a espacialidade a qual o corpo terá de interagir e/ou se adequar – território, e vice-versa. A atitude, as vestes e os tipos de interação de um ator que participa de um evento em uma casa noturna são diferentes daquelas que este mesmo ator assume em uma reunião de família ou ocasião de trabalho. Goffman coloca a questão por meio da correlação entre “aparência” (corpo-suporte) e “maneira” (corpo-performance):

Às vezes é conveniente dividir os estímulos que formam a fachada pessoal em “aparência” e “maneira”, de acordo com a função exercida pela informação que esses estímulos transmitem. Pode-se chamar de “aparência” aqueles estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do ator. Tais estímulos nos informam também sobre o estado ritual temporário do indivíduo, isto é, se ele está empenhado numa atividade social formal, trabalho ou recreação informal, se está realizando ou não, uma nova fase no ciclo das estações ou no seu ciclo de vida. Chamaremos de “maneira” os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima. Assim uma maneira arrogante, agressiva pode dar a impressão de que o ator espera ser a pessoa que iniciará a interação verbal e dirigirá o curso dela. Uma maneira humilde escusatória pode dar a impressão de que o ator espera seguir o comando de outros, ou pelo menos que pode ser levado a proceder assim. Frequentemente esperamos, é claro, uma compatibilidade confirmadora entre aparência e maneira. Esperamos que as diferenças de situações sociais dentre os participantes sejam expressas de algum modo por diferenças congruentes nas indicações dadas de um papel de interação esperado (GOFFMAN, 2008[1959]:31).

---

<sup>41</sup> “Most people live in a tension between acceptance and rebellion. Social action – politics, protests, revolutions, and the like – are large-scale collective efforts either to maintain the status quo or to change the world. The whole span of individual human development can be studied “as” performance (a concept I will discuss later in this chapter). This includes large-scale events such as social actions, revolutions, and politics. Every action, no matter how small or encompassing, consists of twice-behaved behaviors” (SCHECHNER, 2002:23).

Não se pode afirmar, também, que uma dimensão enunciativa determina as demais. Na verdade, ainda que uma das três dimensões possa transformar o contexto, como quando situações formais são distensionadas por um chiste (dimensão performance), o que se observa costuma ser o oposto: o contexto as modula e determina se alguma delas é preponderante. Assim, por exemplo, há situações que exigem traje específico, nesse caso, o contexto atribui preponderância à dimensão corpo-suporte e normatiza seus signos (terno, gravata etc.). No entanto, não necessariamente uma das três dimensões enunciativas adquire preponderância sobre as demais, há casos em que elas possuem o mesmo peso, por exemplo, em shows de rock, onde as roupas (corpo-suporte), a proxêmica (corpo-território) e a atitude (corpo-performance) devem ser coerentes com o evento.

A autonomia do ator sobre as dimensões enunciativas do corpo varia inversamente ao grau de ritualização da situação. É possível falar em graus de ritualização tomando por base a noção de ritual elaborada por Turner. O autor (1987:5) complementa a concepção de performance em relação às definições de Goffman e Schechner: *“By and large they seem to mean by ritual a standardized unit act, which may be secular as well as sacred, while I mean the performance of a complex sequence of symbolic acts”*. Esse processo de transformação revela as categorias de classificação e as contradições dos processos culturais. Turner (1987:5) acredita que *“For Schechner, what I call ‘breach’, the inaugurating event in a social drama, is always effected by a ritual or ritualized act or ‘move’”*. Isto é, em certo sentido as rupturas preservam coerência com os atos simbólicos que constituem o ritual, portanto, a autonomia dos atores de promover essas “brechas” também é definida pela pragmática cerimonial da ocasião.

Sob a perspectiva comunicacional, em qualquer interação, seja *face a face* (GOFFMAN, 2008[1959]) ou mediada por imagens, é impossível que qualquer das três dimensões enunciativas do corpo não seja operada, uma vez que não “seriam concebíveis significantes aos quais fosse impossível atribuir significados” (RODRIGUES, 2008:103). Assim, mesmo na comunicação através de sinais – formas de enunciação organicamente programadas, em oposição aos símbolos, socialmente transmitidos – como sorrir, chorar ou pela adoção de posturas distintas: agressiva, defensiva, submissa etc., a princípio tidas como naturais e involuntárias, possuem relações de significação socialmente convencionadas. Portanto, ao analisarmos as fotografias produzidas na oficina de autorretrato todas as dimensões enunciativas foram

consideradas, todavia, em alguns casos foi possível constatar a preponderância de uma sobre as demais. Para a dimensão corpo-suporte, a que mais se destacou foi “*Cowboy Solitário*” (2014), na qual Sérgio emprega signos que foram interpretados pela turma com sentido diferente do que ele esperava.

Figura 52 – Autorretrato de Sérgio para a segunda proposta: “Fotogenia”



Legenda: *Cowboy Solitário*, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

Como veremos no capítulo 3, em “Quando as magicaturas falham” (p.159), a intenção da magicatura de Sérgio fracassou principalmente por sua imperícia em operar a dimensão “corpo-suporte”, pois ele utilizou o chapéu com a intenção de significar austeridade, mas o grupo interpretou sua performance como jocosa. O oposto pode ser afirmado em relação ao autorretrato de André, “FOTO201408011325” (2014), nele, o que impressionou a turma foi sua capacidade de caracterizar o “corpo-suporte”.



Figura 53 – Autorretrato de André para a proposta “Posicionamento Crítico” (2ª ref.)



Legenda: FOTO201408011325, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

No autorretrato de Cristina, “A Enforcada” (2014), a dimensão enunciativa enfatizada foi “corpo-território”, pois, posando nua, ela reivindica a prerrogativa de autodeterminação seu corpo, contrariando sua família.

Figura 54 – Autorretrato de Cristina para a terceira proposta: “Protesto” (2ª ref.)

## A ENFORCADA

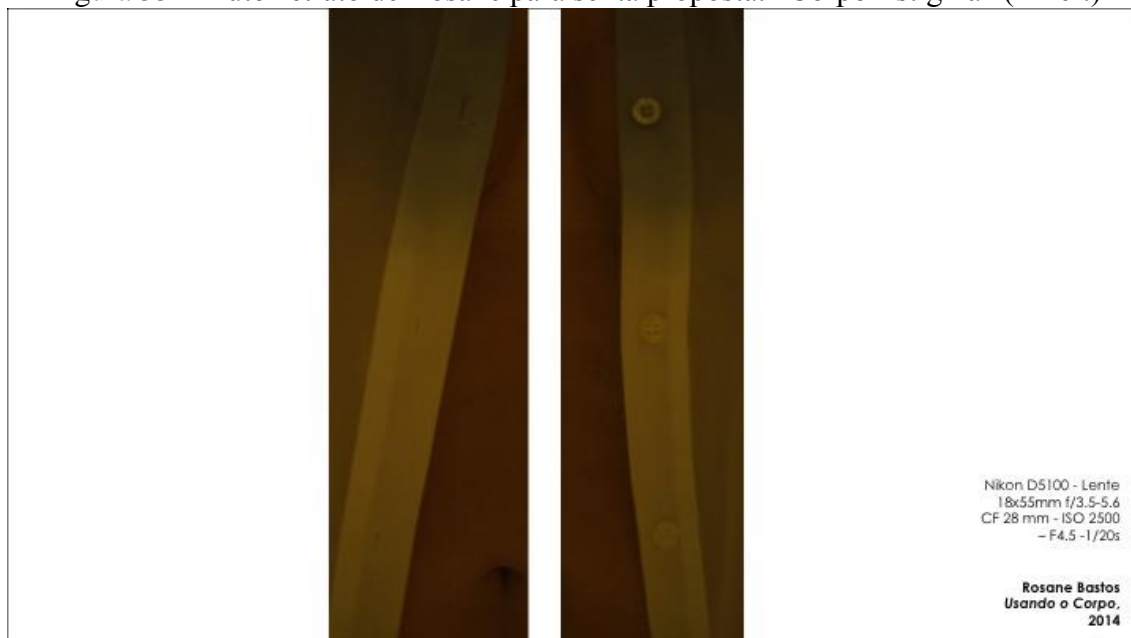


Legenda: A Enforcada, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

Rosane também opera sua magicatura apoiada na dimensão enunciativa *corpo-território*. Seu autorretrato “Usando o Corpo” (2014), aborda o uso casuístico do corpo como método para se obter vantagens.

Figura 55 – Autorretrato de Rosane para sexta proposta: “Corpo Estigma” (2ª ref.)



Legenda: Usando o Corpo, 2014  
Fonte: arquivo do entrevistado

Nos autorretratos “sem título”/2014 (Figura 56), em que Fátima ora pedindo força para suportar as provações de uma mulher de meia-idade, e “*Libertas Quæ Sera Tamen*”/2014 (Figura 57), no qual Michelle grita por emancipação existencial, pode-se destacar a dimensão enunciativa “corpo-performance” como preponderante, sendo que o “nu”, a despeito de seu potencial expressivo enquanto “corpo-suporte”, em ambas as fotografias assume função acessória.

Figura 56 – Autorretrato de Fátima, tema livre (2ª ref.)



Legenda: sem título, 2014  
Fonte: arquivo da entrevistada

Figura 57 – Autorretrato de Michelle, tema livre (2ª ref.)

### Autorretrato livre



Práticas Fotográficas

3

Legenda: “Libertas Quæ Sera Tamen”, 2014  
Fonte: arquivo da entrevistada

Em seu autorretrato de tema livre (Figura 58), Olídio articula duas dimensões enunciativas: “corpo-suporte”, ao exibir a cicatriz da cirurgia cardíaca a que se submeteu; e “corpo-performance”, ao se retratar convaléscente, com o braço estendido indicando com a mão que foram cinco o número de intervenções realizadas.

Figura 58 – Autorretrato de Olídio, tema livre (2ª ref.)



Legenda: sem título, 2014. Inspirado em “*Self-Portrait as a Drowned Man*” (1840) de Hippolyte Bayard. Obra de referência da terceira proposta, “Protesto”  
Fonte: arquivo do entrevistado

## 2.4 Magicaturas de emblema

Magicaturas de emblema são também articuladas a partir da dimensão corpo-suporte, contudo, por serem executadas por meio de signos instrumentalizados, foram propostas como um grupo distinto das magicaturas incorporadas.

Na seção anterior, ao analisar o corpo enquanto **território**, uma das percepções apresentadas considerava-o espaço de disputa entre as imposições da coletividade e a diligência da autodeterminação. A noção de emblema se insere nessa perspectiva ao evidenciar como o **corpo-ator**, ao mesmo tempo em que é sujeito, pode ser agente das estruturas de poder. Sob este prisma, Certeau pontua que os corpos, ao serem inscritos pela ordem social, passam a reproduzi-la maquinalmente:

Esta primeira operação de retirar ou acrescentar algo não é senão o corolário de outra, mais geral, que consiste em fazer **os corpos dizerem o código**. Como se viu, esse trabalho ‘realiza’ uma língua social (no sentido inglês do termo), dá-lhe efetividade. Tarefa imensa de ‘maquinar’ os corpos para que solem uma ordem. A economia liberal não é menos eficaz que o totalitarismo para efetuar essa articulação da lei pelos corpos. Ela procede apenas segundo outros métodos. Em vez de esmagar os grupos para marcá-los com o ferro único de um só poder, atomiza-os inicialmente e depois multiplica as redes estreitas dos intercâmbios que conformam unidades individuais às regras (ou às ‘modas’) dos contratos sócio-econômicos e culturais. Tanto neste como naquele caso, pode-se perguntar por que isso funciona. Que desejo ou que necessidade nos leva assim a fazer de nossos corpos os emblemas de uma lei identificadora? As hipóteses que tentam responder a essa pergunta mostram de outro modo a força dos laços que os instrumentos estabelecem entre nossas ‘naturezas’ infantis e as discursividades sociais (CERTEAU, 1998:240).

Uma forma peculiar de fazer os “corpos dizerem os códigos” consiste em identificar-empoderar-estigmatizar os sujeitos como instrumentos oficiais de determinada ordem. Para tanto, este sujeito necessita de “marcas” que o legitimem simbolicamente enquanto tal. Neste sentido, emblema seria todo signo que tenha sido instrumentalizado institucionalmente, uma vez que reifica as instâncias de poder e hierarquiza àqueles que os ostentam, transformando-os em “máquinas de soletrar uma ordem”. Dentre os intermináveis exemplos, poderíamos citar o jaleco branco dos médicos; os uniformes dos estudantes, funcionários, presidiários, atletas, militares; os cocares dos caciques; as logomarcas; os distintivos; etc. Todos estes elementos são transitórios, de uso obrigatório apenas durante o desempenho de seus respectivos papéis sociais. No entanto, são incontáveis as “marcas” permanentes, inscritas diretamente sobre a pele, que também podem operar como emblemas. Para Rodrigues (1983:62), “o corpo porta em si a marca da vida social, expressa-o a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir.” O autor inclui neste repertório todas as modelações sofridas pelo corpo, comparando-as a “uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito” (RODRIGUES, 1983:62).

Alguns são estigmatizantes, como as tatuagens que identificavam os prisioneiros nos campos de concentração nazistas, bem como os cortes ou queimaduras nos corpos de escravos e criminosos. Mas existem também os emblemas meritórios, como as marcas de pertencimento. A esse respeito, Rodrigues assinala:

Arranhando, rasgando, perfurando, queimando a pele – imprimem-se cicatrizes-signos que são formas artísticas ou indicadores rituais de status,

como as mutilações do pavilhão auricular, corte ou distensão do lóbulo, perfuração do septo, dos lábios, das faces, decepamento das falanges, perfuração do ouvido, amputação das unhas, circuncisão, incrustações, apontamento dos dentes, deformação cefálica, atrofiamento de membros, obesidade, compleição atlética, prescrição de peso, forma e cor considerados desejáveis esteticamente, pintura das unhas dos pés, das mãos, barbeamento, corte de cabelo; transformações de coloração da pele por meios químicos ou físicos; tatuagem (injeção de pigmentos embaixo da pele, ficando a superfície inteiramente lisa), **moko** (estrias praticadas sobre a pele e sobre as quais se esfregam pigmentos) **kakina** (introdução de uma agulha e linha impregnados).

Cada uma dessas práticas se explica por uma razão particular, ritual ou estética: ritos propiciatórios, marca tribal, signo de status social, ritos de passagem, etc.; os japoneses e os polinésios, entre outros, são conhecidos pela extrema sofisticação e pelo agudo refinamento de seus trabalhos sobre o corpo, especialmente no que diz respeito à habilidade de tatuar. Muitas vezes, essas marcas fazem referência direta a relações sociais: amor à mulher, o amor aos pais, o elogio à facção social a que se pertence... Em cada sociedade poder-se-ia levantar o inventário dessas impressões-mensagens e descobri-lhes o código: bom caminho para se demonstrar na superfície dos corpos, as profundezas da vida social (1983:62).

Nem todas as possibilidades elencadas pelo autor se adequam à noção de emblema que está sendo proposta aqui. Para se enquadrar nesta categoria, a “marca” precisa se referir a instâncias ou organizações anteriores ao sujeito, bem como este sujeito precisa possuir as prerrogativas corretas para ostentá-la. Assim, uma tatuagem em homenagem ao ente amado constitui um elemento da dimensão enunciativa “corpo-suporte” e não um “emblema”, ao contrário das *irezumi*, tatuagem tradicional japonesa que identifica os membros da máfia *Yakuza*.

Há certos equipamentos que permitem analogias metonímicas entre suas funções e certas condições ou ocupações: é o caso dos grilhões e da escravidão; da bola de ferro e dos condenados; da flanela e dos guardadores de carro cariocas; da chave de grifo e dos encanadores, ou ainda do gravador ou do bloco de nota e dos repórteres; dos pincéis e dos pintores; etc. Embora tais equipamentos não sejam empregados exclusivamente nos pareamentos citados, tais associações são suficientes para que eles possam ser interpretados como “emblemas”. Nesse sentido, ainda durante a fase de entrevistas, vimos o exemplo de João Eduardo, que traz a fotografia na qual aparece munido de câmera fotográfica e teleobjetiva e afirma:



Figura 59 – Saída fotográfica (2ª ref.)



Legenda: Quarta imagem apresentada por João Eduardo  
Fonte: acervo do entrevistado

– Eu me sinto realmente fotógrafo!

A observação de João Eduardo sugere que portar equipamentos emblemáticos auxilia na caracterização de estereótipos, a qual investe a representação de legitimidade. O raciocínio inverso é igualmente válido. O ator que se prontifica a representar determinados papéis sem empregar equipamentos emblemáticos, ou seja, equipamentos que não correspondam às expectativas da plateia, coloca em risco a definição situacional de sua representação.

Outro ponto a assinalar se refere ao fato de apesar de os emblemas não fazerem referência ao ator-portador como indivíduo, mas às instituições às quais estão associados, isso não impede seu uso magicaturístico, pois os indivíduos podem operá-los na expressão de “afirmações de si”, uma vez que os emblemas enunciam relações de pertencimento e prestígio passíveis de serem assumidos pelo ator como elementos constituintes de sua identidade. O que não significa afirmar que a ostentação de um emblema, por si só, configure automaticamente magicatura. Dito de outro modo, apenas podem ser consideradas magicaturas as expressões que operam emblemas pelos quais o indivíduo se define, isto é, se sente representado. Por exemplo, se engajar em uma instituição, enquanto parte do projeto individual, constitui decisão pessoal, sugerindo que o posicionamento ideológico, os traços de personalidade e outros valores e comportamentos do indivíduo, de alguma forma, correspondam à filosofia e aos princípios corporativos da instituição na qual ingressou. Assim, portar os símbolos

característicos dessa instituição, a princípio, deveria ser motivo de orgulho e constituiria, portanto, *magicatura*.

Contudo, nem sempre tal correspondência se confirma. Na oficina de autorretratos três dos participantes tinham formação militar: André, Sérgio e Diego. Enquanto os dois primeiros se orgulham da profissão e, em diferentes momentos ao longo do curso, enaltecem valores como a disciplina e o patriotismo, o terceiro só continua na carreira devido à estabilidade e segurança financeira. Portanto, embora a tendência seja a de certa coerência entre os valores do indivíduo e da instituição a qual pertence, tal afinidade não é garantida. No exemplo de Diego, a farda não o define e trajá-la não pode ser considerado *magicatura* de emblema, mas apenas outra das imposições de sua ocupação.

## 2.5 *Magicatura* de autoridade

Como ponto de partida para o exame das questões relativas à autoridade, convém examinar a definição de “equipe” apresentada por Goffman (2008[1959]), na qual os atores representam em interação total, de modo cooperativo e com objetivos em comum:

Até aqui, nesse trabalho, tomamos a representação do indivíduo como ponto de referência e nos ocupamos de dois níveis de fato, de um lado o indivíduo e a sua representação, e, de outro lado, o conjunto inteiro de participantes e a interação como um todo. Para o estudo de certas formas e aspectos da interação esta perspectiva parece suficiente; se alguma coisa não se coadunar com esta estrutura poderá ser tratada como uma complicação dela, de possível solução. Assim, a cooperação entre dois atores, cada um dos quais ostensivamente decidido a apresentar sua própria representação especial, poderá ser analisada como um tipo de conluio ou ‘entendimento’, sem alterar o quadro de referência fundamental. Entretanto, no estudo de casos de determinadas instituições sociais, a atividade cooperativa de alguns dos participantes parece importante demais para ser tratada meramente como variação de um tema anterior. Quer os membros de uma equipe encenem representações individuais ou encenem representações diferentes que se ajustam num todo, surge a impressão de uma equipe emergente que pode ser convenientemente tratada enquanto *tal* como um terceiro nível do fato localizado entre a atuação individual, de um modo, e a interação total dos participantes de outro” (GOFFMAN, 2008[1959]:78)

Antes de prosseguir com o exame das representações em equipes, se faz necessário diferenciar as interações entre “deliberadas” e “contingentes”. Incluo, no primeiro grupo, aquelas que se dão unicamente por afinidade entre os atores e, no



segundo, as desempenhadas por conjunturas impostas pela vida em sociedade e pelo ingresso em suas instituições. Em ambos os casos, para entendermos o processo hierarquizante do exercício da autoridade, não se pode observar apenas as funções dos atores e suas decorrentes prerrogativas.

Ao falar de função, nos remetemos ao conceito de funcionalismo, que, nos estudos antropológicos, se apresenta em diversas vertentes, contrapostas e complementares ao mesmo tempo. Por um lado, Malinowski nomeou seu programa como funcionalismo, ao criá-lo, centrando suas bases na importância do indivíduo. De acordo com Eriksen e Nielsen (2010:57), “Todas as práticas e instituições sociais eram funcionais no sentido de que se ajustavam num todo operante, ajudando a mantê-lo”. Ao contrário dos estrutural-funcionalistas, que se inspiravam nas ideias de Durkheim sobre o funcionamento da sociedade, ao perceber os indivíduos mais como produtos da sociedade do que como produtores, na visão de Malinowski, os indivíduos estavam acima das instituições. Conforme destacam Eriksen e Nielsen (2010:57): “As instituições existiam para as pessoas, não ao contrário, e eram as necessidade das pessoas, em última análise, suas necessidade biológicas, que constituíam o motor primeiro da estabilidade social e da mudança.”

Eriksen e Nielsen (2010:57) destacam que Malinowski se autodenominava funcionalista, mas sua ideias diferiam muito dos teóricos ligados ao estrutural-funcionalismo – cuja principal figura foi Radcliffe-Brown –, que tinham no indivíduo um epifenômeno da sociedade, de pouco valor intrínseco. Apesar de os dois funcionalismos, o biopsicológico e o estrutural-funcional, terem sido, por muito tempo, considerados opostos, Eriksen e Nielsen (2010:58) ressaltam que um conceito central de ambos é que: “O indivíduo tem *agência* no sentido de que ele é um criador da sociedade. A sociedade impõe *estrutura* sobre o indivíduo e limita suas opções. Como mostra Giddens (1979), os dois pontos de vista são complementares” [*grifo meu*].

Há, portanto, um paralelo entre o que denomino interações “deliberadas” e “contingentes” e as noções de “agência” e “estrutura”, que coadunam as duas visões fundadoras das vertentes funcionalistas da antropologia. Nesse sentido, se for considerado apenas o aspecto pragmático de atores representarem em equipe, conforme propõe Goffman (2008[1959]), poderíamos supor que ações praticadas no âmbito de interações deliberadas – em consequência, calcadas na individualidade – seriam articuladas a partir de pactos baseados em solidariedade e em reciprocidade.

A ideia contida nestes pactos é a defendida por Mauss na obra “*Essai sur le don*”, que em português foi traduzida como “Ensaio sobre a dádiva”. De acordo com Eriksen e Nielsen (2010:64), “a ideia básica de *The Gift* [tradução para o inglês de “*Essai sur le don*”] é muito simples: não pode haver prestação sem uma contraprestação, e por isso a troca de presentes é um meio de estabelecer relações sociais”. Mauss acredita que esta troca seja “moralmente obrigatória e socialmente integradora”, de acordo com Eriksen e Nielsen (2010:64). Ao final de seu ensaio, Mauss (2003[1925]:313) conclui que: “Eis, portanto, o que se descobriria ao cabo dessas pesquisas. As sociedades progrediram na medida em que elas mesmas, seus subgrupos e seus indivíduos souberam estabilizar suas relações, dar, receber e, enfim, retribuir.” Para o autor, a troca permitiu que interesses mútuos fossem alcançados, em detrimento das disputas armadas, pelas quais só um lado venceria. Por meio deste trecho, percebe-se a importância da reciprocidade. Este princípio, assim como o da solidariedade, são alguns dos quais Mauss conceberia a partir das concepções previamente elaboradas por Durkheim.

Em 1893, em sua dissertação de doutorado, *De la division du travail social*, Durkheim aborda a questão da solidariedade e da reciprocidade sob os ângulos do princípio ético-moral e do direito. O autor acredita tanto na necessidade de regras quanto na de cooperação entre indivíduos, mesmo os que não têm relação estabelecida uns com os outros, mas têm como objetivo metas individualistas.

Tanto a solidariedade mecânica, ou por similitude – que o autor analisa do ponto de vista dos crimes e suas penas – quanto a solidariedade imposta pelas regras do trabalho são necessárias às estruturas sociais. Mas Durkheim também ressalta a solidariedade e a reciprocidade como princípios morais que permitem a vida em sociedade: “Não é uma simples justaposição de indivíduos que trazem, ao entrar, uma moralidade intrínseca, mas o homem só é um ser moral porque vive em sociedade, pois a moralidade consiste em ser solidário de um grupo e varia de acordo com essa solidariedade. (DURKHEIM, 1999[1893]:421)

As interações deliberadas, portanto, poderiam, dessa forma, prescindir de qualquer forma de autoridade na orientação de suas ações para alcançarem objetivos de interesse em comum, ao operarem compulsoriamente sob a díade solidariedade/reciprocidade, ou seja, pelo interesse mútuo. Já nas interações contingentes – nas quais a instituição sobrepõe-se ao indivíduo –, os objetivos seriam estabelecidos institucionalmente, e os interesses ou prioridades pessoais dos atores não necessitariam coincidir com os da equipe. Nesses casos, a autoridade seria exercida

estritamente para garantir que ações dos integrantes da equipe concorressem para a obtenção dos resultados almejados. Ou seja, interações conduzidas mediante o exercício da autoridade, de maneira ortodoxa, apresentariam sempre sistemas com adaptáveis níveis de sofisticação, amparados na administração de recompensas/sanções e operados por agentes com distintas prerrogativas hierárquicas, conformando cadeias de comando.

Se partirmos de uma visão estrutural-funcionalista temos que a autoridade de determinado ator apenas poderia ser exercida em observação às prerrogativas de sua função, pois, “de modo geral, os membros da equipe diferem nas maneiras e no grau em que lhes é permitido dirigir a representação” (GOFFMAN, 2008[1959]:93). Assim, a ascendência de um ator sobre os demais somente se justificaria durante a direção das representações e apenas nas interações contingentes. Fora desse contexto, nada legitimaria tais relações de poder. Em outras palavras, se a autoridade fosse apenas o produto da contingência das interações, ela apenas poderia ser operada de modo impessoal e pragmático, pois sua função seria tão somente reger a representação dos papéis e não estabelecer relações morais de superioridade/inferioridade entre os sujeitos.

Além disso, o exercício da autoridade seria reconhecido unicamente nas interações que lhe competem, pois, fora desse âmbito, a autoridade de alguém, ou seja, seu direito de exercer um poder, enquanto produto de procedimentos e fluxos organizacionais, nada teria de legítimo. Em resumo, à luz de uma lógica funcionalista estrutural, o exercício da autoridade só se justificaria em condições específicas. Se assim fosse, teríamos de admitir que na ausência das prerrogativas descritas, a autoridade **nunca** seria reconhecida. Ela seria somente uma dinâmica interna inerente aos momentos em que os papéis estão em jogo, como nos ambientes de trabalho, os muros dos quartéis, as naves das igrejas... Fora do domínio das equipes, as relações de ascendência perderiam sua validade e não haveria diferentes níveis de prestígio e estatutos sociais. No entanto, percebe-se que os indivíduos se reconhecem e são reconhecidos em seus papéis, mesmo que não estejam no exercício de suas funções, como, por exemplo, quando um professor é chamado dessa forma fora de seu ambiente de trabalho, assim como um militar é respeitado pela vizinhança ou um advogado é chamado de “doutor”. Os indivíduos, portanto, continuam a exercer papéis mesmo quando não estão atuando dentro das instituições, conforme assinala Malinowski, ao reforçar a importância do indivíduo no seu papel social.

Tal esquematização, obviamente, destaca a insustentabilidade de um exame do exercício da autoridade que negligencie sua dimensão simbólica. Somente

compreendendo os sistemas de valoração do grupo, pode-se chegar a como são reificadas as relações de poder a partir de sua hierarquia social<sup>42</sup>. O modelo ideado acima descreve de modo impreciso as situações em que o exercício da autoridade se dá. Mesmo quando os atores não se conhecem, ou não fazem parte de uma mesma equipe, e, portanto, não estão inseridos funcionalmente na mesma cadeia de comando, as performances, os emblemas, e o papel desempenhado contribuem para definições situacionais, nas quais são conformadas relações de hierarquia por meio da atribuição/verificação do prestígio social dos envolvidos:

A informação social transmitida por qualquer símbolo particular pode simplesmente confirmar aquilo que os outros signos nos dizem sobre o indivíduo, completando a imagem que temos dele de forma redundante e segura. Exemplos disso são os distintivos na lapela que atestam a participação em um clube social e, em alguns contextos, a aliança que um homem tem em sua mão. Entretanto, a informação social transmitida por um símbolo pode estabelecer uma pretensão especial a prestígio, honra ou posição de classe desejável – uma pretensão que não poderia ter sido apresentada de outra maneira ou, caso o fosse, não poderia ser logo aceita. Tal signo é popularmente chamado de “símbolo de status”, embora a expressão “símbolo de prestígio” possa ser mais exata, já que o primeiro termo é empregado de modo mais adequado quando o referente é uma determinada posição social bem organizada. Símbolos de prestígio podem ser contrapostos a **símbolos de estigma**, ou seja, signos que são especialmente efetivos para despertar a atenção sobre uma degradante discrepância de identidade que quebra o que poderia, de outra forma, ser um retrato global coerente com uma redução consequente em nossa valorização do indivíduo. A cabeça raspada das colaboracionistas na Segunda Guerra Mundial, assim como certos solecismos usuais, através dos quais uma pessoa que quer imitar as maneiras e as roupas da classe média repete erradamente uma palavra ou a pronuncia várias vezes de maneira incorreta, são exemplos disto (GOFFMAN, 1988:53).

Ao opor símbolos de prestígio a símbolos de estigma, Goffman (1988:53) indica os extremos do sistema de valores hierarquizantes, que explica porque, mesmo fora de um contexto funcional, os autores são investidos de legitimidade a ponto de permiti-los exercer autoridade, orientando às prerrogativas de ascendência/submissão. O que não significa que não haja casos em que a hierarquização proporcionada por esses símbolos não se confirme, isto é, o prestígio atribuído a um ator seja desconsiderado. Desse modo,

---

<sup>42</sup> Gilberto Velho, analisando a sociedade brasileira, assinala como a hierarquia social está imbricada a todos os níveis da interação social: “[...] A hierarquia organizada mapeia e, portanto, cada categoria social tem o seu lugar através de estereótipos como, por exemplo: o trabalhador nordestino, ‘paraíba’, é ignorante, infantil, subnutrido. O surfista é maconheiro, alienado etc. Eu acrescentaria que a dimensão do poder e da dominação é fundamental para a construção dessa hierarquia e desse mapa. A etiqueta, a maneira de dirigir-se às pessoas, as expectativas de respostas, a noção de adequação etc. relacionam-se à distribuição social de poder que é essencialmente desigual em uma sociedade de classes” (VELHO, 1981:127).

a definição situacional não se sustenta e esse ator não conseguirá exercer sua autoridade, permitindo que sua direção seja questionada ou ignorada. Para Gilberto Velho (1981:127):

“É preciso chamar atenção para o fato de que mesmo nas sociedades mais hierarquizadas há momentos, situações ou papéis sociais que permitem a crítica, a relativização ou até o rompimento com as hierarquias e a distribuição de poder. Ao contrário de sociedades tradicionais mais estáveis ou integradas, está longe de haver um consenso em torno dos lugares e posições ocupados e de seu valor relativo. Existe o dissenso em vários níveis, a possibilidade do conflito é permanente e a realidade está sempre sendo negociada entre atores que apresentam interesses divergentes. Embora existam os mecanismos de acomodação ou de apaziguamento, sua eficácia é muito variável e, até certo ponto, imprevisível. Há diferentes tipos de desvio e contestação que põem em xeque a escala de valores dominante” (VELHO, 1981:127)

A noção de “magicaturas de autoridade” se configura, portanto, toda vez que símbolos de prestígio são operados pelo ator na expectativa de requerer para si estatuto de superioridade em relação a seus interlocutores, com a intenção de estabelecer tanto distância social apropriada, quanto conduta subserviente deles. Elas podem ser articuladas a partir de diferentes dimensões enunciativas: “corpo-performance” – por meio do tom de voz, da expressão do olhar incisivo, da postura corporal, do gestual etc.; “corpo-suporte” por meio das magicaturas de emblema – os uniformes, distintivos, brasões, insígnias (informam inclusive a posição hierárquica, por exemplo, os indicadores da patente militar); “corpo-território” – estabelecendo distância social a partir do grau de intimidade.

O contexto sociohistórico também influencia no sistema de hierarquia dos papéis sociais. Gilberto Velho (1981), ao analisar o cotidiano de “grandes prédios de pequenos apartamentos” em Copacabana, na década de 1980, ainda sob a vigência do regime militar, faz a seguinte descrição:

“Quanto ao síndico, a atitude podia ser muito ambígua. Embora fosse regra geral falar mal, criticar o seu trabalho, isso dificilmente se traduzia em confrontos diretos. Havia quem desse telefonemas anônimos para o seu apartamento, dizendo palavrões, obscenidades, insultando-o e a sua família, podia-se xingá-lo escrevendo nas paredes dos corredores, mas tudo isso era praticado num clima de clandestinidade, mantendo-se o anonimato. Durante um certo período da pesquisa o subsíndico era um oficial do Exército. Neste caso não só havia muito maior cuidado com possíveis reclamações, mas havia mais respeito e temor do que em relação ao síndico, um modesto funcionário público civil. A autoridade do subsíndico nessa época era legitimada por instância maior, fonte de prestígio e poder. Não é coincidência que muitos síndicos de edifícios em Copacabana são militares. São considerados mais eficientes também porque têm condições de serem mais respeitados ou temidos pelos moradores” (1981:138).

Nesses contextos são também comuns comportamentos tipificados como “abuso de autoridade”, comumente enunciados através de interpelações da ordem de “você sabe com que está falando?”. Este bordão é, inclusive, título de um dos capítulos do livro de Roberto DaMatta, *Carnavais, Malandros e Heróis*, de 1979, no qual o autor traça uma distinção entre “indivíduos” e “pessoas” no Brasil. Para DaMatta (1980:139), essa expressão “remete a uma vertente indesejável da cultura brasileira. Pois o rito autoritário indica sempre uma situação conflitiva, e a sociedade brasileira parece avessa ao conflito.” E ela provém, em geral, de entes públicos ou personalidades influentes como militares, políticos, juízes, empresários que exigem tratamento diferenciado e que, mesmo em flagrante delito, não sejam aplicadas as sanções cabíveis. Em muitos casos, os mesmos privilégios são arrogados também por seu círculo íntimo de relacionamentos, como parentes e amigos<sup>43</sup>. Sendo assim, além de “magicaturas de autoridade”, como sugiro na próxima seção, constituiriam “magicaturas de relacionamento”.

## 2.6 Magicaturas de relacionamento

Conforme vimos em Durkheim, o indivíduo necessita ser solidário a um grupo, o que caracteriza a sociedade pela necessidade de os indivíduos se relacionarem. Partindo da visão de Durkheim, Singly (2007) analisa os relacionamentos sociais atuais a partir da família contemporânea, entendida como o núcleo social que configura a sociedade atual, e aponta as consequências desse fenômeno nas tensões e conflitos familiares. Diz ele (2007:29): “Durante o século XX, a família tornou-se, cada vez mais, um espaço no qual os indivíduos acreditam proteger a sua individualidade (valorizada enquanto tal) e 'um órgão secundário do Estado' que controla, apoia e regula as relações dos membros da família”. Ao reconfigurar a noção de família, o autor desloca o centro das relações em sociedade da família para o indivíduo, enfatizando sua autonomia e o definindo enquanto ser relacional.

---

<sup>43</sup> “Alguns moradores do prédio apresentavam-se como amigos de policiais, fazendo questão de conversar ostensivamente com os ocupantes da radiopatrulha bem à vista de quem estivesse na portaria do edifício. Era mais uma forma de manipular prestígio. Como um dos porteiros era conhecido como amigo de policiais, era importante também estar nas boas graças dele para poder contar com seu apoio nos incidentes com os vizinhos” (VELHO, 1981:138).

Portanto, a partir das proposições de Durkheim e Singly, é possível conceber “relacionamento” como uma necessidade social, que gera vínculo entre os atores. Sob uma perspectiva pragmática, os atores operam investimentos e contrapartidas, constituindo movimentos simbólicos que configuram a manipulação estratégica dos relacionamentos. No entanto, enquanto elementos constituintes da identidade, tal caráter estratégico adquire conotação pejorativa, ao se imaginar que apenas ligações originárias da ordem dos afetos seriam consideradas relacionamentos autênticos. Tal dualidade baliza as manifestações magicaturísticas apoiadas em relacionamentos, pois, elas tanto podem representar a busca do ator por legitimidade, quanto expressar as relações pelas quais ele se define.

Os relacionamentos exercem influência na definição das principais escolhas do indivíduo, como, por exemplo, na definição e administração dos “projetos individuais”, tal como define Gilberto Velho (1981:26): “A ideia central é que, primeiramente, reconhece-se não existir um projeto individual ‘puro’, sem referência ao outro ou ao social. Os projetos são elaborados e construídos em função de experiências socioculturais, de um código, de vivências e interações interpretadas” (VELHO, 1981:26). Tal influência não se restringe à orientação e ao aconselhamento, mas pode constituir vantagens, como nos casos dos filhos que seguem as profissões dos pais, ou os vínculos de parentesco/amizade<sup>44</sup> com personalidades públicas/influentes que “abrem portas”. Apesar de às vezes se transformarem em “fardo”, devido à excessiva cobrança ou exposição:

Há uma evidente margem de manipulação nessa construção de identidade. No segmento que classifiquei de “aristocracia de estratos médios”, embora a patrilinearidade tendesse a aparecer como dominante, não eram poucos os casos em que, em função de seu maior status e prestígio social, o lado materno era mais assumido publicamente. Um avô materno senador ou governador poderia ser enfatizado em detrimento de um avô paterno de origem mais modesta. Essa característica poderia se manifestar inclusive no uso do nome de família da mãe em detrimento do nome paterno. Esses casos estavam longe de constituir maioria mas revelam que em contexto metropolitano, provavelmente em contraste com pequenas cidades as relações de parentesco e familiares podem ser mais plásticas ou moldáveis para a realização de projetos individuais” (VELHO, 1981:118).

Embora, evidentemente, a elaboração do projeto individual não seja a única dimensão da identidade, influenciada pelo círculo de relacionamentos principalmente os

---

<sup>44</sup> Gilberto Velho assinala que a manipulação estratégica dos relacionamentos “não significa que não permaneçam cruciais todas as crenças e referências em relação ao peso e determinação de limites a partir das origens familiares”.

laços de família, ela é uma das mais sensíveis. Gilberto Velho aponta para o problema salientando que, apesar da possibilidade dos movimentos efetuados serem tanto de individualização quanto de desindividualização, a família é uma referência fundamental:

Em pesquisa posterior com camadas médias altas voltei a encontrar **família** e parentes como tema constante e recorrente. A história de vida de grande parte dos indivíduos entrevistados aparecia como um movimento cíclico de afastamento e aproximação com sua família de origem. Em certos casos há um claro movimento de **renúncia** fortemente dramático em que o afastamento da família expressa uma individualização radical. O renunciante dificilmente esgota seu movimento em uma reação à família, havendo repercussão em outros domínios como trabalho, moral etc., mas sem dúvida, é ao nível das relações familiares e dos parentes que a renúncia encontra sua forma de expressão paradigmática. A questão permanente é qual a maior ou menor viabilidade de um projeto individual efetivar-se em função das relações sociais que o contêm? Como resolver a permanente tensão entre aspirações individuais e o caráter englobador, incorporador da família? Por outro lado, como realizar um projeto sem o apoio e legitimação dos parentes e familiares? O fato é que a identidade social dos indivíduos pesquisados sempre tinha a origem familiar como referência fundamental (VELHO, 1981:118).

Em relação às magicaturas de relacionamento, outro ponto parece ser mais relevante. Refere-se à constatação de que qualquer relacionamento em que algum ator produza impressão positiva em outro, aquele que foi impressionado representa uma gama de oportunidades para o primeiro, proporcional ao prestígio desfrutado nos domínios de atuação daquele que possui a prerrogativa de indicar. Em vista desse princípio, alguns discursos preconizam a importância dos relacionamentos para se obter sucesso nos projetos individuais. Neles, o termo *marketing* de rede (*networking*) costuma ser a expressão empregada para descrever os investimentos empregados no cultivo de relacionamentos que propiciem a quem os pratique algum tipo de retorno. A princípio, não há qualquer implicação moral negativa neste tipo de interação, desde que os atores envolvidos compartilhem as mesmas expectativas. Do contrário, quando uma das partes não é sincera nas suas intenções, ou condição social efetiva, a relação pode se tornar inautêntica, o que justificaria sua dissolução.

Outro aspecto a ser considerado está no fato de que, com a consolidação dos territórios virtuais e as redes sociais, a noção de relacionamento vem adquirindo outras dimensões. Como exemplo, ainda que seja cedo para alusões sobre o quanto se tornarão disseminadas, ou sequer se irão se estabelecer de forma definitiva, surgem aqui e ali iniciativas pertencentes à lógica de um incipiente modelo de negócio baseado na troca e no trabalho colaborativo e que vem adquirindo caráter oficial, à medida que tais iniciativas se formalizam em associações conhecidas como “coletivos”.



Existem ainda os relacionamentos casuístas. Por exemplo, relações amorosas que envolvem ao menos um indivíduo célebre que, embora os laços afetivos entre eles não sejam sinceros, são eficazes como “relação de fachada” e constituem estratégia para alcançar, entre possíveis objetivos, projeção ou evidência midiática.

A manutenção dos relacionamentos, lícitos ou escusos, pressupõe a administração de investimentos/contrapartidas de ordens distintas: afetivos, políticos, financeiros, demonstrações de lealdade etc. Tais ações visam estabelecer/preservar/restituir vínculos e assumem diferentes conotações morais: carinho, conquista, recompensa, propina, chantagem etc. A eficácia dos investimentos/contrapartidas é proporcional ao vulto/intensidade das ações, podendo compreender atitudes drásticas, como abandonar a família para viver uma relação amorosa, ou mesmo incendiar ônibus ou promover atentados contra policiais motivados pelos seus relacionamento com as organizações criminosas. Os investimentos/contrapartidas podem se desdobrar em outras magicaturas, assim, um ator que tenha se destacado por seu comportamento violento no atentado contra os policiais, além de demonstração de comprometimento, também se legitima como celerado, aumentando seu prestígio/autoridade (GOFFMAN, 2008[1959]) entre os comparsas. Ele pratica, assim, uma magicatura de desempenho, que será apresentada mais adiante.

Os membros de uma mesma comunidade ou organização, como os subgrupos étnicos, as comunidades religiosas, a maçonaria e demais ordens secretas, as associações recreativas, as associações clubistas etc. tendem a favorecer os seus nas oportunidades de negócios, emprego, matrimônios, serviços, entre outros assuntos. Tal fenômeno parece se dar porque os projetos individuais são coerentes com os **projetos sociais** dos grupos em que o sujeito está inserido. Dessa forma, ao reforçar os vínculos “supraindividuais” (VELHO, 1981), em última instância, a dimensão política ganha corpo, propiciando maior legitimidade de atuação. Não por acaso, o fortalecimento político de alguns grupos atinge tamanha representatividade que se institucionaliza partidariamente, podendo inclusive ser instrumentalizado (“bancadas”) como estratégia de pressão (*lobby*). A análise de Gilberto Velho propõe que:

Em uma sociedade complexa moderna os mapas de orientação para a vida social são particularmente ambíguos, tortuosos e contraditórios. A construção da identidade e a elaboração de projetos individuais são feitas dentro de um contexto em que diferentes ‘mundos’ ou esferas da vida social se interpenetram, se misturam e muitas vezes entram em conflito. A possibilidade da formação de grupos de indivíduos com um **projeto social** que englobe, sintetize ou incorpore os diferentes projetos individuais, depende de uma percepção e vivência de **interesses comuns** que podem ser

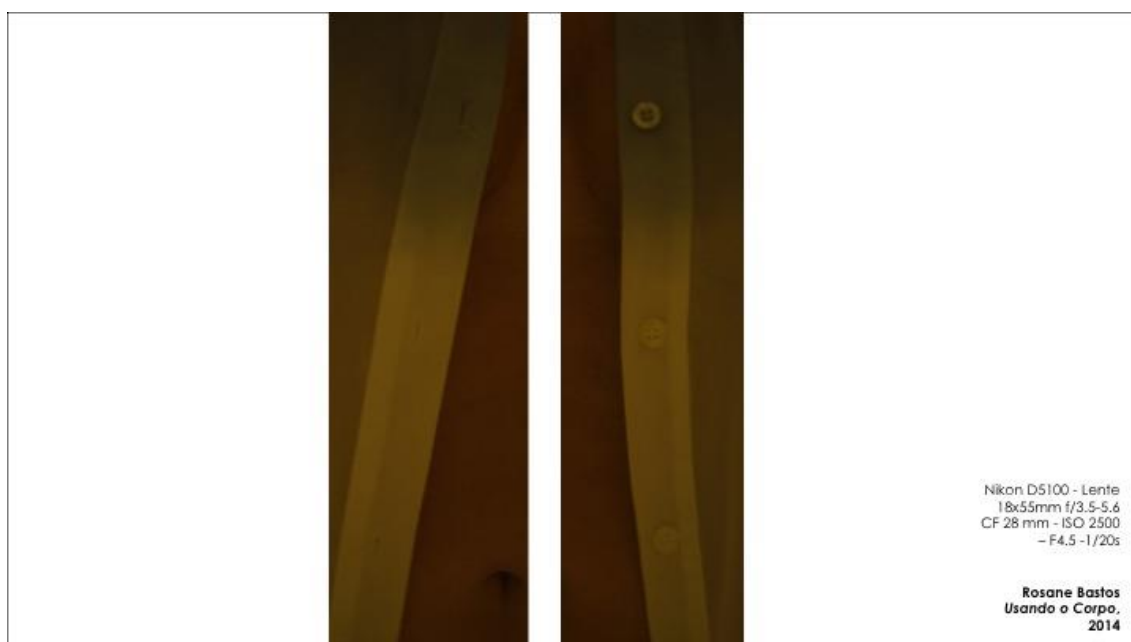
os mais variados, como já foi mencionado – classe social, grupo étnico, grupo de status, família, religião, vizinhança, ocupação, partido político etc. A estabilidade e a continuidade desses projetos supraindividuais dependerão de sua capacidade de estabelecer uma definição de realidade convincente, coerente e gratificante – em outras palavras, de sua eficácia simbólica e política propriamente dita. Pode-se dizer que em uma sociedade complexa moderna coexistem n projetos em diferentes graus de desenvolvimento e complexidade, alguns praticamente imperceptíveis, outros explicitados e anunciados. Na medida em que um **projeto social** represente algum grupo de interesse, terá uma dimensão política, embora não se esgote a esse nível pois a sua viabilidade política primeiramente dependeria de sua eficácia em mapear e dar sentido às emoções e sentimentos individuais [...] (VELHO, 1981:33).

Quanto ao caráter magicaturístico, sempre que uma ligação entre indivíduos, independente do tipo, for ostentada com o intuito de legitimar de algum modo um de seus atores, consistirá magicatura de relacionamento. Ao mesmo tempo em que tal estratégia pode render vantagens àquele que a desempenha, também corre o risco de assumir conotação pejorativa, caso fique evidente a intensão casuísta do vínculo.

No entanto, é importante assinalar que expressar magicaturas de relacionamento não necessariamente implica agir casuisticamente. Elas podem tão somente manifestar “afirmações de si” e expressar a sinceridade dos laços afetivos, como no caso de um marido que ama sua esposa e externa isso quando catexiza sua fachada de orgulhoso pai de família.

O uso de subterfúgios escusos, por exemplo, os de caráter sexual, para se obter vantagens profissionais costuma ser negativamente avaliado sob a perspectiva moral. Nas apresentações da oficina de autorretrato o tema “carreirismo” surgiu em diferentes momentos, sendo que os dois mais significativos foram: a apresentação de Raphael, que gerou a discussão sobre “fazer concessões” como subterfúgio para se promover no meio artístico (da qual será retomada a análise mais adiante); e o autorretrato “Usando o Corpo”, produzido por Rosane.

Figura 60 – Autorretrato de Rosane para sexta proposta: “Corpo Estigma” (3ª ref.)



Legenda: Quarta imagem apresentada por João Eduardo  
 Fonte: acervo do entrevistado

**Rosane:** – Os conceitos desenvolvidos foram: o uso da imagem como forma de denúncia ao machismo velado que ainda está presente em algumas empresas. Graças a Deus, na que eu trabalho, se tiver é muito pouco. Mas você ainda vê que se atribui a todas as mulheres o comportamento errôneo de algumas jovens que usam o corpo para conseguir alavancar suas carreiras, mesmo quando não têm competência para isso. A gente ainda vê muito isso, ontem mesmo eu soube de um caso desses, em que um rapaz foi demitido porque colocaram uma secretária no lugar dele porque...

**Patrícia:** – “Dava” para o chefe!

**Rosane:** – É! Isso realmente ainda existe, algumas mulheres ainda usam esse artifício e acaba que a gente nas empresas esse processo machista e esse comportamento. Não só por parte das mulheres, mas os homens também têm essa visão. Portanto, essa é minha crítica ao uso do corpo para se conseguir o que se quer. Que funciona quando se é jovem, porque quando envelhece, acabou... já era! O corpo está seminu representando o erotismo que seria usado por essas jovens cujo brilho é perdido com a chegada do envelhecimento. É aí que está o link com o Coplans.

## 2.7 Magicaturas icônicas

São magicaturas que operam a partir da similitude das formas entre o signo e o referente. São inúmeras as situações em que podem ser empregadas. Governantes que cunharam seus rostos em moedas, nobres que patrocinaram pinturas em representações imponentes, bem como artistas que produziram imagens de si.

Há ainda os sócias que se aproveitam de sua semelhança com personagens famosos para alcançar alguma celebração e os fãs que adotam penteados e vestimentas

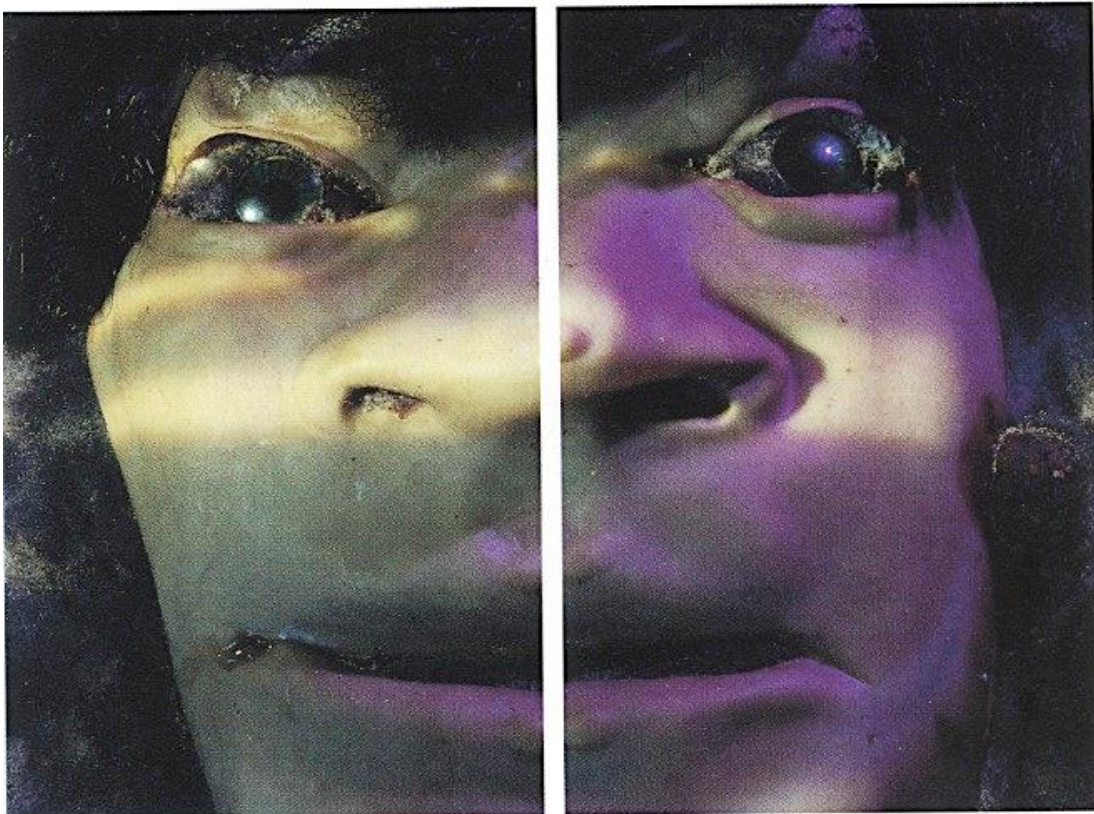
para se parecerem com seus ídolos, expressando “afirmações de si” por meio da idolatria.

Falsificações ou reproduções são adquiridas justamente por sua similitude com o original. Construções e reformas são inspiradas em exemplos de revista. Réplicas da Torre Eiffel, Cristo Redentor, Estátua da Liberdade são vendidas como souvenir ou reproduzidas em diferentes escalas nas cidades por todo o mundo etc. Os que as consomem, a partir da comprovação de ter estado nesses locais emblemáticos, manifestam identificação afetiva/ideológica por essas culturas, assim como expressam magicatura de sucesso e realização.

Na história das artes, a verossimilhança, que pode ser traduzida pelo rigor na busca por atingir a precisão icônica, foi um dos primados técnicos mais perseguidos. Na Renascença e no Barroco, por exemplo, um dos critérios mais importantes na avaliação das obras era seu grau de realismo, portanto, demonstrar excelência na capacidade de reproduzir iconicamente algo, também pode ser considerado nesses contextos, uma forma de magicatura, uma vez que essa habilidade legitima o indivíduo enquanto artista. Tal pressuposto é peculiar nas formas de expressão que utilizam o suporte imagético e por isso constitui uma das exigências nas propostas da oficina de autorretratos.

Conforme destacado no capítulo 1 – “Do recorte epistemológico” –, um dos exercícios propostos consistia em escolher uma dentre as oito propostas apresentadas e reproduzi-la **iconicamente**. Imaginei que ao solicitar que os participantes reproduzissem obras de artistas consagrados, entre outros objetivos, estaria lhes oferecendo a oportunidade de demonstrar sua proficiência no emprego dos aparatos da produção imagética e assim desempenhar magicaturas técnicas de fotógrafos. Nesse aspecto, André se destacou ao reproduzir *Untitled #180* (1980), de Cindy Sherman:

Figura 61 – Obra de referência da quinta proposta: “Posicionamento Crítico” (2ª Ref.)



Legenda: *Untitled #180*. Cindy Sherman, 1987.  
Fonte: Jeffrey, 2000:413

Figura 62 – Autorretrato de André para a proposta “Posicionamento Crítico” (3ª ref.)



Legenda: FOTO201408011325, 2014  
Fonte: arquivo do entrevistado



**André:** – Quando eu cheguei em casa, que eu vi que era uma máscara, fiquei desesperado, mas decidi fazer essa mesmo! Aí eu tentei fazer o mais parecido, até a “verruquinha” eu botei! Eu estou em obra em casa, aquilo ali é massa de madeira. No nariz, na boca, massa de madeira com Hidrocor da minha filha!

**Aline:** – Esse “flair” é de propósito?

**André:** – Isso é tudo pensado!

**Eu:** – O que ela está perguntado não sobre o flair, é sobre esse “corte” de luz aqui...

**André:** – Isso aí é um lance que eu fiz em um curso de alto nível no lá no SENAC (se referindo jocosamente ao curso de Tratamento de Imagem que fizera comigo).

**Neide:** – Photoshop?

**André:** – Não, eu fiz no Lightroom. Eu vou fazer a segunda chamada do Photoshop ainda. Esse “lancezinho” que eu fiz (se referindo a uma nuance de iluminação) tem um pouco na foto da Sherman. Aí tem uma luz roxa de um lado e eu estou com peruca rosa da minha filha do LazyTown [risos]

**Neide:** – Como é que é?

**André:** – Você conhece LazyTown? Então a peruca e uma toca. Só que a toca acabou não aparecendo porque eu tive que fazer o corte bem parecido com a foto de referência. Eu tentei dar uma escurecida na peruca, mas aqui do lado eu deixei. Eu botei uma luz roxa de um lado e uma luz verde do outro. A luz roxa eu usei fita de coisa de bazar e a luz verde eu botei um papel celofane... [...]

**Michelle:** – E essa distorção do nariz?

**André:** – Foi no Photoshop, isso aí! Puxei para cá (movimento lateral) e puxei para cima assim para tentar ficar parecido com a máscara. Tentei dar uma esticada. Essa “luzinha”, Aline, eu tentei fazer com uma “lâmpadazinha” de LED. Tentei um pente na frente. Tá vendo? Só que era uma máscara e isso acabou comigo!

**Cristina:** – Pô, mas a sua foto tá mais bonita!

**Olídio:** – Tá melhor!

**Eu:** – Não era para ficar mais bonito, era para ficar igual!

A magicatura icônica de André atendeu a expectativa de que demonstrações de domínio dos fundamentos da produção imagética seriam convincentes estratégias de legitimação do autor-participante enquanto fotógrafo. Não por acaso, a apresentação transcorreu em torno do viés técnico, com André satisfazendo a curiosidade dos demais em relação às questões da produção, iluminação e manipulação digital da imagem em questão.

Os diálogos acima destacam que a proeza técnica de André superou as expectativas da turma. Com base nessa constatação, sua performance poderia igualmente ser classificada na forma proposta a seguir.

## 2.8 Magicaturas de desempenho

Tais magicaturas são conquistadas quando a performance de um ator ou de seu feito iguala ou supera a expectativa da plateia: no futebol, o centroavante precisa manter razoável média de gols para se legitimar como ídolo; um corredor precisa atingir determinados índices para se legitimar como atleta de competição; o estudante precisa alcançar determinada pontuação para ingressar em uma faculdade. Quanto mais acima for o desempenho desse ator, mais capacidade de legitimação terá a magicatura em questão.

Mas a noção de desempenho se mostra controversa quando o quantitativo e o ritmo de produção são aplicados indiscriminadamente como únicos parâmetros de qualidade, independentemente do que esteja sendo avaliado. O Fordismo<sup>45</sup>, que, sob o viés da competitividade, se define pela descoberta da eficiência da “linha de produção”, parece ter fundando dogmaticamente não apenas os pilares da manufatura em série, mas, sobretudo, um sistema ideológico do “resultado” – baseado em eficácia e escala – aplicável a qualquer campo da sociedade capitalista industrial. Com isso, a avaliação crítica tende a ser relegada ao segundo plano e o valor das produções passa a ser estipulado prioritariamente pelos cálculos alcançados: a quantidade de discos ou livros vendidos; a arrecadação da bilheteria dos filmes, shows ou eventos esportivos; o número de artigos acadêmicos publicados; a contagem de visualizações, compartilhamentos, e curtidas dos conteúdos de internet.

Essa questão, tendo o fotojornalismo como pano de fundo, surgiu durante a oficina de autorretrato. Diego, que investe em iniciar uma carreira no fotojornalismo, comenta o bordão da área – “foto boa é foto rápida”:

– Eu questiono muita coisa no fotojornalismo! A forma de execução e o que as agências e os jornais, a mídia, que consome a imagem do fotojornalista, o que eles colocam como padrão estético e qualidade autoral da fotografia. Hoje, o que eu vejo muito é que eles querem que você faça a imagem crua do que está acontecendo. Que você enquadre tudo, com interferências, com o que seja e mande o mais rápido possível. O que conta é o tempo! Quanto mais rápido aquela imagem chegar, melhor. Você vende mais rápido, eles

---

<sup>45</sup> Cf. LEITE, M de Paula. *O futuro do trabalho: novas tecnologias e subjetividade operária*. São Paulo: Scritta, 1994.

vendem mais rápido, todo mundo sai ganhando dinheiro... “foto boa é foto rápida”!

Mas a qualidade estética da fotografia cai muito. Por exemplo, eu meti as caras para cobrir as “manifestações” (se referindo aos protestos de 2013-2014 no Rio de Janeiro). Manifestação é loucura! É muita gente correndo, muita interferência, no meio daquilo tudo é uma história grande, a história de uma manifestação. Então dentro daquela história, existem várias histórias pequenas. Tem o manifestante, tem o policial, tem o advogado ativista, tem o médico ativista... Você consegue extrair pequenas coisas e montar uma narrativa em cima dessas pequenas coisas, só que isso não vende. O jornal não está preocupado com você contar uma história de um garoto que está ali no seu último ano de medicina e está no meio daquela bagunça, mal comparando, uma guerra, um conflito, uma guerra civil,... tomando conta tanto do policial que se machuca, quanto do manifestante que se machuca.

Então ela (a mídia) não está interessada nisso, ela está interessada em pegar uma foto em que um policial pega um cassetete e quebra o braço de um manifestante. É isso que ela quer! E não importa se você enquadrar bem, se você iluminou bem, não importa! Importa que aquilo ali esteja dentro do quadro e que aquele quadro eles consigam vender, mais nada...

Eu não me permito isso. Eu perco! Eu perco muito, eu vendo pouca foto porque eu não me submeto à questão da “imagem rápida”. Eu estou no mercado, indo contra esse mercado!

## 2.9 Magicaturas de formação

A ideia de “formação” refere-se à necessidade de determinado período de preparação, bem como do cumprimento de certas exigências para que uma atividade possa ser desempenhada por um ator. Para que alguém possa se legitimar como médico, por exemplo, é preciso cursar medicina, ser aprovado nos exames e cumprir todos os demais trâmites demandados pelos órgãos que regulamentam a profissão.

Esse processo preparatório, que exige considerável investimento de tempo e recursos, configura-se como eixo estruturador dos projetos individuais, portanto, sendo percebido pelo ator como importante conquista de caráter magicaturístico, uma vez que, ao legitimá-lo como agente especializado em um fazer específico, permite ao sujeito se definir através de sua função social. Nesse sentido, as cerimônias de formatura, enquanto ritos de passagem que oficializam a transformação do indivíduo em formação para iniciado em um papel social, operam signos investidos de autoridade institucional que, além de emblemas, constituem memorabilia por meio da qual são manifestadas “afirmações de si”, como os diplomas, os anéis de formatura, as fotografias trajando beca.



Figura 63 – Autobiografia de João Pires



Legenda: Foto da formatura  
Fonte: arquivo do entrevistado

Contudo, a eficácia de legitimação das “magicaturas de formação” pode provocar certas distorções lógicas, a ponto de serem estabelecidas como prerrogativas para o preenchimento de vagas de emprego, mesmo que possuí-las não garanta maior aptidão do candidato. No Brasil, por exemplo, tem-se exigido para cargos executivos diplomas de cursos de MBA (*Master of Business Administration*). Porém, ainda que não haja impedimentos para que profissionais adquiram maior qualificação por outros meios que não os do MBA, tal exigência os exclui da concorrência. A incoerência desse fenômeno não está em se atribuir grande importância ao MBA na formação profissional, mas em desconsiderar qualquer possibilidade de o candidato ter competência superior adquirida por outros meios. O que implica que os processos seletivos, que deveriam eleger o **melhor** candidato, nem sempre sejam capazes de fazê-lo.

Há, também, situações nas quais o ator possui mais formação do que a exigida por determinado cargo ou função e, ao invés de magicatura, ela pode representar um *estigma*, como assinala Goffman:

O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso. Por exemplo, alguns cargos na América obrigam os seus ocupantes que não tenham a educação universitária esperada a esconderem isso; outros cargos, entretanto, podem levar os que os ocupam e que possuem uma educação superior a manter isso em segredo para não serem considerados fracassados ou estranhos (GOFFMAN, 1988:13).

A importância atribuída à educação formal indica o papel que as “magicaturas de formação” desempenham nas biografias. Nas apresentações da oficina de autorretratos, os participantes deveriam elaborar um pequeno trecho biográfico e todos que possuíam nível superior, ou estavam no processo de obtê-lo, destacaram essas conquistas logo no início de seus relatos, mesmo aqueles que não exerciam a profissão na qual se qualificaram, ou seja, ainda que sua formação não defina sua função social, ela continua sendo percebida pelo ator como importante conquista. É caso de Cristina (Figura 64), que apesar de não exercer a função de roteirista, escolheu a fotografia em questão para se referir à Oficina de Roteiro de Documentário que cursou em Cuba, a qual ela considera um dos cinco momentos mais representativos da sua biografia.

Figura 64 – Autobiografia de Cristina



Legenda: Foto referente à Oficina de Roteiro de Documentário em Cuba  
Fonte: arquivo do entrevistado

## 2.10 Magicaturas de consumo

Quando se trata de práticas de consumo, provavelmente a formulação mais elementar na teoria antropológica seja a de consumo conspícuo. Para Veblen (1965:38), o ato de consumir, quando nos momentos de ócio, torna-se um instrumento de respeitabilidade. Somente o acúmulo de dinheiro não é suficiente para que o homem atual se veja representado adequadamente ao seu *status* alcançado: “À medida que acumula riqueza, ele é incapaz, sozinho, de demonstrar a própria opulência dessa forma. Recorre por isso ao auxílio de amigos e rivais, dando-lhes presentes valiosos e convidando-os para festas e divertimentos dispendiosos” (VEBLEN, 1965:38). Para o autor, festas e divertimentos teriam se originado simplesmente a partir da ostentação, mas, acredita Veblen (1965:38): “bem cedo, todavia, adquiram aquela utilidade de

consumo conspícuo, retendo até hoje esse caráter, assim, essa utilidade há muito é o fundamento substancial do seu uso”.

A abordagem proposta por Veblen segue aplicável, uma que vez que o consumo continua sendo forma para expressar distinção social, por meio de signos indicativos de sucesso pessoal e prodigalidade financeira. Tal visão parece ser amplamente aceita, mas conforme assinala Lipovetsky (2009:22), ainda “que os objetos possam ser, aqui ou ali, significantes sociais e signos de inspiração”, bem como “um processo de distinção e de diferenciação estatutária”, essa visão não contempla a noção de consumo enquanto “função histórica do novo tipo de regulação social à base de inconstância, de sedução e de hiperescolha” (LIPOVETSKY, 2009:22).

Além do sentido de distinção, as práticas de consumo, vistas como performance, instauram inúmeras outras possibilidades simbólicas, pois como assinala Schechner (2002:22): *“In everyday life, ‘to perform’ is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching. In the twenty-first century, people as never before live by means of performance”*. Sob esta perspectiva, elas podem ser traduzidas em significados diversos, desempenhando papel fundamental na catexização de atributos à fachada tais como saúde, erudição, sofisticação, popularidade, gregarismo, atração física, sensibilidade etc. Para Lipovetsky (2009:203), o signo de classe “não é senão um traço de imagem entre outros”. Através de objetos e marcas consumimos : “dinamismo, elegância, poder, renovação de hábitos, virilidade, feminilidade, idade, refinamento, segurança, naturalidade, umas tantas imagens que influem em nossas escolhas”. Seria simplista reduzir o consumo “aos fenômenos de vinculação social”, quando “precisamente os gostos não cessam de individualizar-se” (LIPOVETSKY, 2009:203). Ele percebe no hábito do consumo o que se poderia chamar de uma afirmação de si: “Com o reino das imagens heterogêneas, polimorfas, multiplicadas, sai-se do primado da lógica das classes; é a era das motivações íntimas e existenciais, da gratificação psicológica, do prazer para si mesmo, da qualidade e da utilidade das coisas que assume o posto”.

Desse modo, consumir produtos “verdes” caracteriza o ator que demonstra preocupação com a problemática ecológica, permitindo que ele se defina como indivíduo que possui consciência crítica, assim como adquirir livros pode expressar intelectualidade, o **não** consumo de determinadas marcas pode manifestar posicionamentos ideológicos e engajamento, a compra de produtos de marcas menos populares pode significar frugalidade ou austeridade etc.

O modo como a indústria cultural aliada as estratégias publicitárias conformam referenciais ético-estéticos na articulação e aperfeiçoamento dos modos de cativar seus espectadores/consumidores será analisada no capítulo 3, em “Referenciais ético-estéticos” (p.179).

O consumo pode, inclusive, servir como suporte para magicaturas que invertem a lógica conspícua. Ao invés de promover distinção, pode ter como propósito transmitir simplicidade, artifício muito empregado, por exemplo, por políticos em campanha eleitoral. Tendo em vista sua recorrência, parece que consumir iguarias exóticas em singelos estabelecimentos populares constitui magicatura extremamente eficiente para convencer o eleitor de que aquele ator-candidato deva ser considerado “um de nós” e, portanto, legítimo representante do povo.

Enquanto performance, o consumo também pode se prestar a paródias, troças, deboches e a qualquer outra forma de ressignificação, atribuindo à prática em questão sentido bastante diferente, ou mesmo oposto ao que costuma conotar. Por exemplo, uma “despedida de solteira” pode ocorrer em casas noturnas que ofereçam *shows* eróticos sem que a noiva e as amigas possuam o hábito de frequentar tais estabelecimentos. O sentido convencional de relações de consumo deste tipo é a prestação de serviços de caráter sexual, no entanto, se a intenção da comemoração for jocosamente constranger ou provocar a homenageada, propondo *representação* contrastante com a *fachada* por ela *catexizada*, o sentido original da prática é ressignificado.

Também é possível falar em consumo fetichista, excêntrico ou de culto, quando o indivíduo tem como objetivo a aquisição de objetos de significado muito característico, ou ainda a intenção de vivenciar experiências extraordinárias. Práticas que, segundo Lipovetsky (2009:184), caracterizam “empiricamente a ‘sociedade de consumo’ por diferentes traços: elevação do nível de vida, abundância das mercadorias e dos serviços, culto dos objetos e dos lazeres, moral hedonista e materialista etc.” Muitas vezes podem ser supérfluas, no sentido de serem pouco ou nada comuns aos hábitos cotidianos inerentes à condição socioaquisitiva do ator-consumidor, nem de possuírem relação imediata com sua ocupação principal ou com as demais atividades que pratica. Essa modalidade de consumo se presta a satisfazer expectativas associadas às sensações raras ou únicas. Elas são elaboradas a partir de ideais de realização e tidas pelos sujeitos como “extravagâncias” às quais se permitem. São justificadas retoricamente por expressões como “só se vive uma vez”, “aproveitar a vida”, “não poder morrer antes disso” etc. Práticas de consumo deste tipo compreendem conquistas

simbólicas significativas, exibidas como troféus, e constituem magicaturas notáveis, que encontram, nos comportamentos de evasão biográfica, meios agilíssimos para sua divulgação, algo comumente observado nos territórios virtuais.

Outro ponto importante a destacar são as práticas de consumo “antimagicaturistas”, que desmoralizam ou são incoerentes com a fachada catexizada. Goffman as definiu como “consumo secreto”:

“Se um indivíduo tem de dar expressão a padrões ideais na representação, então terá de abandonar ou esconder ações que não sejam compatíveis com eles. Quando tal conduta imprópria é em certo sentido satisfatória como muitas vezes acontece, verifica-se então comumente que o indivíduo se entrega a ela secretamente. Desse modo o ator pode abster-se do bolo e comê-lo também. Por exemplo, na sociedade norte-americana descobrimos que crianças de oito anos alegam falta de interesse por programas de televisão que são dirigidos às de cinco ou seis anos mas às vezes, furtivamente, assistem a eles. Descobrimos também que as donas-de-casa de classe média muitas vezes empregam, de forma secreta e disfarçada, substitutos mais baratos para o café, o sorvete e a manteiga. Deste modo podem economizar dinheiro, esforço ou tempo, e ainda assim manter a impressão de que o alimento que servem é de alta qualidade. As mesmas mulheres podem deixar na mesa da sala o *Saturday Evening Post*, mas guardar um exemplar do ‘*True Romance*’ (‘A arrumadeira deve ter deixado isto aí’), oculto no quarto de dormir” (GOFFMAN, 2008[1959]:46).

É possível acrescentar a este consumo secreto, o consumo considerado ilícito ou vexatório, como o uso de drogas, a aquisição de produtos de procedência duvidosa (contrabando ou receptação), serviços de acompanhantes, e toda uma gama de condutas que não devem ou não podem vir a público, ainda que, em círculos privados, possam ser admitidas.

Evidentemente, práticas de consumo podem se destinar a satisfazer concomitantemente mais de uma expectativa, sendo que, não necessariamente, a intenção magicaturista precise ser desempenhada. Um ponto que não foi salientado refere-se ao fato de que grande parte dos produtos adquiridos se presta quase que exclusivamente a interesses utilitaristas, sendo escolhidos, em geral, por decisões pragmáticas que consideram basicamente a relação entre o preço e as características técnicas do item, como a qualidade, a durabilidade, a praticidade e sua eficácia. Embora este tipo de avaliação de “custo *versus* benefício” seja bastante cotidiana, não lhe foi atribuído maior destaque porque, para o escopo deste estudo, o aspecto mais relevante a ser compreendido são as maneiras como os diversos sistemas simbólicos podem ser articulados através daquilo que se consome. Assim, foi priorizado o exame de *magicaturas de consumo* enquanto *performances* excepcionalmente flexíveis que permitem ao ator-consumidor se apropriar e recombina indeterminadamente artigos e

serviços formulados/oferecidos por múltiplos atores-produtores, possibilitando conotar uma série infindável de significados.

## **2.11 Sobre recorrência e outras possibilidades**

Neste capítulo, foram elencadas as principais formas de magicatura a partir das observações ocorridas no universo da pesquisa, assim como outras possibilidades de suporte praticadas nas interações face-a-face ou mediadas. Após um resumo sintético do panorama e da difusão das magicaturas fotográficas, bem como algumas de suporte videográfico, foi possível definir quais os tipos de “afirmações de si” se dariam, classificando-as em categorias que não são estanques e nem completas, mas servem como base para a análise que se dará a seguir.

Em resumo: as magicaturas textuais, as quais portam mensagens com traços inerentes de alcance e permanência; as magicaturas escriturísticas, que se destacam pelo valor instrumental; as magicaturas incorporadas, que operam associadas ao corpo do ator; as magicaturas de emblema, que proporcionam legitimidade institucional; as magicaturas de autoridade, cujo caráter hierarquizante extrapola a função dos papéis sociais; as magicaturas de relacionamento, que englobam as formas de relação do teatro social; as magicaturas icônicas, ancoradas na significação imagética em si, funcionam por similitude; as magicaturas de desempenho, cuja legitimidade do ator está atrelada a sua perícia; as magicaturas de formação, que representam importantes conquistas e servem de eixo dos projetos individuais; e, por fim, as magicaturas de consumo, nas quais o sujeito se define por aquilo que consome.

Longe de pretender esgotar o tema, essa descrição das diferentes formas de magicatura, ao elencar as particularidades dos possíveis suportes, se propôs a indicar a complexidade de seus usos, bem como ressaltar que as magicaturas não encerram sua eficácia em si. Atores, bem como os contextos nos quais ocorrem, demandam atributos específicos para que as iniciativas magicaturísticas resultem no efeito esperado. Com isso, com as categorias apresentadas ao longo desse capítulo, procurei não somente prover alguma ordem às heterogêneas ocorrências magicaturísticas, mas reiterar que o enfoque desta pesquisa não recai propriamente sobre os registros fotográficos, mas nas

interações simbólicas por meio dos usos magicaturísticos dessas fotografias e no modo como eles evidenciam o que os indivíduos pensam e manifestam sobre si.

É relevante destacar que a natureza dos métodos adotados – entrevistas e oficina de autorretrato – favoreceu a ocorrência de algumas formas de magicatura e dificultou outras, sendo que mesmo as análises não tendo se restringido ao que foi observado nessas iniciativas, alguma categoria possível pode não ter sido imaginada ou ainda as categorias propostas poderiam ter sido desmembradas em mais de uma.

Um episódio em particular ilustra a questão, pois sugeria a inclusão de mais uma forma – **magicaturas de solidariedade** – às categorias, principalmente por se tratar da antítese de **magicaturas de autoridade**: A câmera de Aline, obsoleta e bastante usada, parou de funcionar. O grupo, ciente de sua dedicação e de que ela não atravessava uma situação de conforto financeiro, se cotizou e a presenteou com uma nova câmera em uma singela homenagem, fato que poderia ser analisado a partir da noção de “*communitas*” proposta por Turner (1974).

Contudo, os fundamentos dessa possível categoria se encontravam em grande parte descritos no item **magicaturas de relacionamento**, sua inclusão não foi levada adiante por acreditar que a proposição de uma forma de magicatura muito similar a outra já descrita tornaria confusa a diferenciação de ambas. Cito o caso para ressaltar que compreendo que nenhuma classificação pode ser considerada completa, mas que o que a princípio poderia significar um empecilho, encaro como a oportunidade de aprofundamento temático de discussões futuras.



### 3 O EU MAGICATURÍSTICO

Nos capítulos anteriores, as hipóteses formuladas apresentarem as magicaturas como formas de os indivíduos manifestarem os elementos constituintes da própria identidade. Consequentemente, magicaturas são sempre modos de externar “afirmação de si”, portanto, atos comunicativos que podem se dar inclusive de forma involuntária ou não racionalizada. Isso porque, como nos lembram Almeida e Tracy:

[...] o corpo é máquina de comunicar, não somente como recurso gestual, tátil, material, mas igualmente como prática narrativa situacional. Ou seja, ao corpo é conferida a dimensão interativa central de um situacionismo generalizado, em que a aparência assume uma loquacidade particular, definindo e recortando fronteiras de sentido, códigos de aproximação e distanciamento entre os sujeitos (ALMEIDA e TRACY, 2003:114).

Sob esse prisma, uma das questões que esse capítulo se propõe a refletir consiste em: como distinguir entre o inesgotável repertório de enunciados elaborados através dos corpos, quais são os magicaturísticos?

Se considerarmos que a noção de “pessoa”, utilizada na teoria antropológica enquanto categoria de representação nos termos propostos por Mauss (1974 [1938]), varia de acordo com o panorama cultural observado, também variam as maneiras como os sujeitos se definem e suas formas de enunciação, isto é, as “magicaturas”. A essa inconstância nos modos de subjetivação soma-se o fato de, como veremos adiante, os fenômenos da cultura de massa e da globalização multiplicarem os domínios aos quais os sujeitos podem pertencer, acentuando o caráter individualista/fragmentário de suas visões de mundo/estilo de vida, e redefinindo constantemente as “estratégias retóricas da afirmação de si”.

Outro fator a apontar é que os atributos e as regras de conduta nas quais se dão as expressões magicaturísticas não são imutáveis. Esta pesquisa permitiu observar que cada nova interação simbólica tende a reproduzir significado correspondente ao das interações análogas anteriores, porém, essa tendência pode não se confirmar e resultar em novos significados. Caso os novos significados se tornem frequentes, tal recorrência passa a estabelecer novas expectativas que irão sugerir o significado das futuras interações do mesmo tipo, promovendo assim transformações nas estruturas simbólicas.

No universo dessa pesquisa – especificamente na “oficina de autorretratos” –, essa apropriação e reorientação das estruturas simbólicas pôde ser constatada logo de

início. O primeiro a se apresentar foi Diego, cujas magicaturas não impressionaram os outros membros do grupo, apesar de serem tecnicamente boas. Em seguida foi a vez de Aline. Se suas fotografias pecaram pela qualidade técnica, o que elas revelaram sobre a morte de seu pai sensibilizou os demais. Assim, com suas magicaturas, Aline estabeleceu a tônica da maior parte dos relatos dali em diante.

Desse modo, pode-se dizer que a maneira como ambos se apropriaram e interpretaram os exercícios propostos, bem como os contrastantes resultados obtidos reorientaram as expectativas dos demais participantes. Dito de outra forma, tanto o pouco impacto das produções de Diego, que exploravam o aspecto **técnico**, quanto a comoção proporcionada pelas imagens de Aline, que possuíam forte cunho **emocional**, transformaram as estruturas simbólicas e tacitamente estabeleceram que a **emoção** seria mais valorizada que a **técnica**, ou seja, tais resultados passaram a balizar as magicaturas subsequentes.

Tomando de empréstimo a proposta de uma análise interpretativa da cultura<sup>46</sup>, de Geertz (2008[1973]), diria que os sistemas simbólicos são constituídos coletivamente, sendo que os atributos dos atores, dos contextos e das magicaturas funcionam como elementos de um código (“teias de significados”), bem como as regras de conduta destas interações equivalem às normas regulatórias e de uso no corpo de uma linguagem.

Analisar a cultura traçando um paralelo com o código linguístico permite assumir uma abordagem pragmática e apontar que o signo não está determinado apenas pela relação arbitrária entre significado e significante, mas igualmente no *uso* que cada indivíduo atribui aos signos a cada vez que os emprega.

Deste mesmo modo, o sentido de uma magicatura é definido a cada interação, apesar de ser vigorosamente influenciado por expectativas constituídas ao longo de interações análogas anteriores. Tal incerteza ontológica é que faz com que os sistemas simbólicos, apesar de autonímicos, estejam em constante reformulação, como assinalou Goffman (2011[1963]:10): “Está em questão aqui uma estrutura estabilizada normativamente, um “ajuntamento social”, mas essa entidade é mutante, necessariamente evanescente, criada por chegadas e assassinada por partidas”.

---

<sup>46</sup> O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 2008 [1973]:4)

Esse capítulo pretende abordar essa questão sob duas perspectivas. O item “Afirmações de si” ressalta as possibilidades em que o exercício magicaturístico costuma ser desempenhado; quais as lógicas que regem os sentidos de sua produção/interpretação; bem como as incongruências da multiplicidade existencial experimentada por seus atores, exacerbadas em sociedades urbanas industriais, imersas em sistemas simbólicos disseminados pela cultura de massa e incessantemente reconfigurados pelas interações individuais tradicionais ou próprias dos territórios virtuais.

O item “O que move o Eu” pretende analisar as possíveis motivações das expressões magicaturísticas e como elas se relacionam com as demais dimensões da agência individual.

### 3.1 Afirmações de si

Entender as magicaturas enquanto formas de enunciar “afirmações de si” requer confrontar a questão: qual o teor e os interlocutores dessas afirmações? Ou ainda, por que nos propomos a construir determinada imagem de nós mesmos? Tais indagações conduzem mais uma vez às proposições de Goffman, principalmente o conceito de fachada, que aponta para processos de subjetivação que auxiliarão a delinear a categoria magicatura. Para o autor:

O termo fachada pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados – mesmo que essa imagem possa ser compartilhada, como ocorre quando uma pessoa faz uma boa demonstração de sua profissão ou religião ao fazer uma boa demonstração de si mesma (GOFFMAN, 2011[1963]:14).

Assim, não apenas construímos **fachadas** como temos orgulho quando a imagem com a qual nos apresentamos convence/impressiona nossos interlocutores. Nas apresentações da “oficina de autorretratos” uma passagem torna bem evidente essa relação. Fábio, ao explicar uma de suas imagens revela o orgulho que sente quando seu filho declara: – “Eu sou o papai!”, demonstrando que o tem como modelo. Aplicando a terminologia proposta por Goffman, Fábio entende que essa frase expressa a admiração que o menino tem por sua fachada, e lança mão dessa magicatura com dois propósitos:

(1) fazer uma “boa demonstração de pai”; (2) fazer uma “boa demonstração de si mesmo”.

Figura 65 – “Eu sou o papai!”



Legenda: Filho de Fábio representando um de seus autorretratos

Fonte: arquivo do entrevistado

– Eu sou papai! É o que ele fala. Ele bota o óculos e diz: – Eu sou papai!

Ele fala que quer ter um filhinho, que vai cuidar do filhinho... a gente se sente um modelo. A gente está ali responsável por criar um cidadão, um indivíduo, com valores, com ética... Então, eu gosto quando ele fala isso porque é como se eu estivesse fazendo um bom papel. Ele está querendo seguir esse modelo, assim como você quer se tornar uma pessoa melhor, por você espelhar nele uma pessoa melhor.

Não que você queira que seu filho seja igual a você, mas que ele tenha o modelo de alguém com ética, de alguém honesto, alguém com valores, de alguém que ama a família... Então, eu gosto muito quando ele fala isso.

### 3.1.1 Representações: a relação entre papéis e magicaturas

Partindo da proposição de que as magicaturas podem ser analisadas enquanto categoria epistemológica do conceito de representação, no trecho acima, quando Goffman ressalta que a mesma imagem pode compartilhar dois propósitos: “boa demonstração de sua profissão ou religião” (no caso de Fábio, o papel de pai) e “uma boa demonstração de si mesma”, podemos estender a análise e concluir que as representações podem possuir mais de uma dimensão discursiva, neste caso, a do papel social e a magicaturista.

Todavia, em uma representação não necessariamente mais de uma dimensão precisa ser articulada, por exemplo, nas situações em que os papéis sociais são sobremaneira totalizantes, tornando o espaço para individualização inexpressivo. Nessas condições, não é possível identificar expressões magicaturistas. Mas o oposto também pode ocorrer, ou seja, representações em que as afirmações de si são praticamente a única dimensão discursiva articulada, nesses casos, a representação evidenciaria apenas as magicaturas.

Além disso, ainda que o mais provável seja que as dimensões magicatura e papel social expressem enunciados compatíveis, às vezes isso pode não ocorrer. Exemplificando, um representante comercial de determinada organização deverá catexizar uma fachada de integridade de modo que seu cliente confie nele e aceite o produto que está sendo oferecido. No entanto, algumas condições do negócio podem não ser vantajosas e o representante teria duas opções: omitir os aspectos desfavoráveis; ou aconselhar o cliente a tomar certos procedimentos para se resguardar. Dividindo esta hipotética interação em dois momentos – oferta e concretização – no primeiro, a função de representante comercial (papel social) não está em conflito com aquilo que o ator afirma de si (magicatura), uma vez que a proposta no geral é idônea e a fachada catexizada é de integridade. Contudo, na concretização do negócio, a existência de certas condições desfavoráveis coloca em conflito o *papel* de representante comercial com a fachada de integridade ostentada. Teríamos, portanto, duas conclusões possíveis:

- (1) o ator-proponente não fazer nenhum tipo de advertência e esperar para que o ator-cliente não perceba as desvantagens as quais seria submetido. Nessa opção o ator-proponente não articula a dimensão magicaturista que expressa a fachada

de integridade e se manteria fiel ao papel de representante comercial, pondo em risco sua fachada de integridade caso o ator-cliente perceba o engodo;

- (2) aconselhar que o cliente tome as devidas precauções. Nesse caso a representação articula a dimensão magicaturística. O ator-proponente reforça a fachada de integridade fornecendo mais subsídios para que o ator-cliente confie nele e se convença de que, tomando as devidas precauções, o negócio pode ser concretizado sem nenhum prejuízo.

Na situação imaginada, a magicatura desempenhada teria motivação pragmática, ou seja, garantir o fechamento do negócio, apesar dos aspectos desfavoráveis. Mas nada impede que esse descolamento entre papel social e magicatura se dê por outros impulsos, como razões éticas ou afetivas. Goffman aponta para essa questão ao dizer que:

Talvez o problema decisivo na manutenção da lealdade dos membros da equipe (e aparentemente aos membros de outros tipos de coletividades, também) consiste em impedir que os atores se tornem tão emocionalmente ligados ao auditório que lhe revelem as conseqüências da impressão que lhe está sendo dada, ou, por outros meios, façam a equipe, como um todo pagar por este apego. Em pequenas comunidades inglesas, por exemplo, os gerentes das lojas frequentemente serão mais leais ao estabelecimento e definirão para um freguês o produto que está sendo vendido em termos fulgurantes associados a falsas informações, mas encontram-se muitas vezes empregados que não somente aparentam tomar o papel do freguês nas recomendações sobre as compras mas realmente o fazem. Na Ilha Shetland, por exemplo, ouvi um empregado dizer a um freguês a quem entregava uma garrafa de cerveja gasosa: “não sei como o senhor pode beber esse troço”. Nenhum dos presentes considerou isto uma surpreendente franqueza e comentários semelhantes podem ser ouvidos todos os dias nas lojas da ilha. Assim também os gerentes de postos de gasolina às vezes desaprovam as gorjetas, porque podem levar os empregados a prestar excessivo serviço gratuito aos poucos escolhidos, enquanto outros clientes ficam esperando (GOFFMAN, 2008[1959]:196).

### 3.1.2 Configurações enunciativas

Nas situações destacadas até agora, os contrastes entre os papéis e as magicaturas não puseram em risco as fachadas, ao contrário, em alguns casos podem tê-las reforçado. Todavia, divergências entre os elementos enunciativos de uma representação podem desestabilizar a definição situacional pretendida pelo ator. Proponho nominar de “configurações enunciativas” a maneira como estes elementos são articulados e dividi-los em três grupos: discursivos; evidentes e performáticos. Retomando o exemplo do representante comercial, os elementos discursivos se referem

às descrições tanto do produto quanto da organização representada; os evidentes podem ser atribuídos à aparência do ator e as características do cenário; e por fim os performáticos traduzidos pelo gestual, pela postura e pelo linguajar. Informações conflitantes entre esses enunciados podem pôr a perder a redundância entre aquilo que é transmitido e aquilo que é emitido, bem como comprometer a eficiência das representações. Assim, o *chef* que não traja corretamente o uniforme, o consultório médico que apresenta indícios de pouca assepsia, o jornalista que não emprega corretamente a norma culta são exemplos de má administração dos elementos enunciativos. Para Goffman (2008[1959]:12): “A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que ele emite”. O autor irá afirmar que a expressão transmitida abrange os símbolos verbais e a comunicação, para expressar-se. Já a expressão emitida, de acordo com Goffman (2008[1959]:12), difere da primeira – tradicional – por se caracterizar por “uma ampla gama de ações, que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida”. Goffman afirma que existe intenção do indivíduo em ambos os casos: “o primeiro implicando em fraude, o segundo em dissimulação” (GOFFMAN, 2008[1959]:12).

Nesse sentido, o conteúdo evidente (expressão emitida) constitui sempre motivo de insegurança, uma vez que incongruências dessa ordem podem prejudicar a interpretação daquilo que o ator “afirma de si”.

A manifestação dessa insegurança pode ser observada na decisão de se deixar fotografar, que, por se tratar de uma experiência potencialmente frustrante, exige confiança do fotografado em relação ao fotógrafo. Sobre essas situações, Barthes (1984:27) afirma:

A Foto-retrato é um campo cercado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro (BARTHES, 1984:27).

A insegurança de ser fotografado está relacionada à sensação de perda do controle sobre a própria aparência. O oposto ocorre, portanto, quando o resultado desse ato é avaliado positivamente, ou seja, quando o sujeito se vê bem na foto. A imagem em questão se torna potencial instrumento de representação, conseqüentemente, de uso magicaturístico. Com a consolidação dos territórios virtuais, este tipo de uso das fotografias se tornou mais recorrente, uma vez que existir nos territórios virtuais pressupõe forçosamente a veiculação de imagens de si.

A produção de imagens de si permite a expressão magicaturística por meio da exploração das configurações enunciativas e não apenas através do conteúdo imagético das fotografias. Um exemplo desse tipo de manifestação pode ser observado na entrevista de Cristina, apresentada no capítulo 1, “Do recorte epistemológico”. Na ocasião Cristina escolheu cinco fotografias com base em sua aparência (conteúdo evidente) e por meio delas construiu sua narrativa (conteúdo discursivo) de modo que a associação de ambas – fotografia/narrativa – permitisse sua expressão como autora (conteúdo performático).

Os recursos retóricos de Cristina não se restringiram a apresentar imagens nas quais ela se “via bem”. Sua edição, ou seja, o conjunto de imagens/momentos biográficos, que ela escolheu para apresentar, constituiu uma elaborada “afirmação de si”, na qual ela se define por meio de sua história de vida e sua visão de mundo:

– eu queria fazer alguma coisa que me representasse, que fosse eu... porque vocês não me conhecem, não sabem como eu sou, se eu tenho mau humor, se eu não tenho, se eu sou gente boa, vocês não sabem o que eu penso da vida.  
[...]  
– Esse é um conjunto de fotos de épocas diferentes, que foram importantes na minha vida...

Ainda que inconsciente, enquanto “afirmação de si”, toda magicatura pode ser considerada uma forma de expressão autoral, uma vez que elabora e dá corpo a questões existenciais. Contudo, Cristina manifesta sua expressão autoral de modo consciente. O fato de ela ter estruturado seu discurso em magicaturas articuladas entre si, construindo uma narrativa contínua e coerente, distancia sua fala do simples uso da própria “aparência” enquanto “afirmação de si”. Em outras palavras, em vez de apenas se descrever com apoio das fotografias, ela aproveitou a oportunidade para atuar como autora.

Cristina, através da experimentação autoral, operou suas magicaturas fotográficas de modo a construir, conforme define Arfuch (2010:193), seu “espaço



autobiográfico”. Esse tipo de iniciativa consiste em contar a própria história como forma de se legitimar existencialmente. Segundo a autora, trata-se da busca por transcendência, assim como por estabelecer relações de causalidade entre as vivências, construindo uma sequência de marcos lógicos, que reconstituem/reinventam a própria temporalidade. Significa, deste modo, estimar quais momentos e quais experiências deram origem ao sujeito que se autodefine.

Quais são os marcos que balizam essa lógica narrativa na entrevista? A infância, sem dúvida, o ‘romance familiar’, a vocação, as eleições, a decisão, o acontecimento que marca uma ‘origem’ ou uma inflexão de rumo, as filiações, os amores, os filhos, as conquistas, as rotinas, as adversidades, as influências, o acaso e a necessidade, o desejo de perduração, a morte. Nada parece diferenciar esses motivos dos que povoam em geral o espaço biográfico – e também o romanesco –, cuja repetição, sempre atual, se perde em marcas ancestrais. Contar a (própria) história se transformará também aqui, irremediavelmente, em experiência do tempo e pugna contra a morte, uma espécie de antecipação aos possíveis relatos dos outros, uma disputa de voz, em resistência a toda expropriação futura (ARFUCH, 2010:193).

Nesse sentido, outra intervenção de Cristina se mostrou inspiradora. Ocorre que, em quatro das cinco imagens, ela avalia positivamente sua *aparência* – “se vê bem” –, entretanto, em uma das fotografias ela renega o original – “se acha muito feia”. Nessa imagem, ela operou magicaturas apoiadas em técnicas de manipulação digital com o objetivo de se legitimar como fotógrafa, uma vez que enuncia “afirmações de si” que enfatizam sua capacidade criativa e não sua “aparência”:

Figura 66 – Fotografia para visto de entrada nos EUA com intervenções de Cristina



Legenda: Terceira fotografia apresentada por Cristina na entrevista  
Fonte: acervo do entrevistado

**Cristina:** – Muito feia!

**Marcelo:** – E por que você colocou ela [sic]?

**Cristina:** – Porque é a última foto que eu fiz. Eu fiz uma cronologia com as fotos: eu peguei adolescência, casamento,... épocas de transição da minha vida e essa foto é mudança, eu vou viajar daqui a um mês e precisava do visto.

**Marcelo:** – Mas você concorda que em uma cronologia, na qual as coisas vão ficando mais difíceis (se referindo ao envelhecimento), ao escolher uma foto pior, você se detona demais?

**Cristina:** – Não, eu não me detonei. Eu acho que, na verdade, até brinquei. Eu estou séria, mas tem um duplo ali, tem uma brincadeira de ser e não ser, sabe?

Tem um fantasma rondando!

Cristina transforma uma imagem que não lhe agrada em um dispositivo que promove uma ressignificação simbólica da imagem original. A fotografia havia sido produzida por seu marido para obter o visto de entrada para os EUA. Por meio de manipulação digital, ela recriou a imagem, duplicando, ampliando, reduzindo opacidade e cortando seu rosto pela metade. Essa foi a última fotografia que apresentou e representa o momento presente em sua “narrativa autobiográfica”. A escolha por apoiar sua magicatura em uma intervenção autoral e não em sua “aparência”, como fizera nos outros quatro conjuntos fotografia/relato, além de constituir a maneira que Cristina encontrou para se definir como fotógrafa, destaca que ela se encontra em uma fase de transição: “ser e não ser”, e incerteza: “tem um fantasma rondando”.

### 3.1.3 Quando as magicaturas falham

Outro aspecto importante consiste em que as magicaturas, entre outras funções, auxiliam a sustentação das fachadas acionadas pelo ator durante as interações sociais. Um mesmo ator assume diferentes fachadas em interações distintas, mas em geral, elas tendem a preservar alguma coerência entre si. Todavia, ao tentar utilizar uma fachada diferente daquela normalmente apresentada a uma mesma plateia, a não correspondência entre elas pode gerar instabilidades na interação ator-auditório e as magicaturas desempenhadas podem fracassar. Quando isso ocorre, a definição situacional proposta pelo ator não se concretiza, podendo gerar constrangimento ou animosidade entre as partes, como enunciado por Goffman:

A pessoa tende a experimentar uma resposta emocional imediata à fachada que um contato com os outros permite a ela; ela catexiza sua fachada; seus ‘sentimentos’ se ligam a ela. Se o encontro sustenta uma imagem da pessoa que ela dá por certo há muito tempo, ela provavelmente trará poucos sentimentos sobre a situação. Se os eventos estabelecem uma fachada para ela melhor do que ela poderia esperar, ela provavelmente se ‘sentirá bem’; se suas expectativas costumeiras não forem realizadas, espera-se que ela se ‘sinta mal’ ou ‘sinta-se ofendida (GOFFMAN, 2011[1963]:14).

Situações deste tipo ocorreram nas apresentações da oficina de autorretrato, quando algumas magicaturas falharam. A começar pelo autorretrato de Sérgio (Figura 67), que procurou se representar como indivíduo romântico, defensor da lei e da ordem, alguém que, em sua opinião, encontra-se em vias de extinção. Ele é policial reformado, estudante de direito e fotografa como *hobby*. Sua fala enaltece a retidão, discorre sobre a educação paterna e os ensinamentos da escola pública da época (período da ditadura), onde se cantava o hino nacional e se aprendia OSPB (Organização Social e Política Brasileira). Sérgio, enquanto policial e estudante de direito, se descreve como profissional sério e afirma que apenas nos encontros do grupo se deixa descontraír. Durante a oficina de autorretrato seu comportamento é brincalhão, bastante contrastante com a magicatura que procurou articular. Em seu autorretrato, Sérgio usa um chapéu de caubói, o que foi interpretado como outra de suas brincadeiras. Todavia, seu relato evidencia intenção oposta:

Figura 67 – Autorretrato de Sérgio para a segunda proposta: “Fotogenia” (2ª ref.)



Legenda: *Cowboy Solitário*, 2014  
 Fonte: arquivo do entrevistado

**Eu:** – Waldick Soriano (risos)!

**Sérgio:** – Sabia que ele ia falar isso, mas tudo bem! Faz parte... Primeiramente quero me apresentar, para quem não me conhece meu nome é Sérgio Neves, já acompanho esse *[sic]* peça aqui, Eddie, nosso professor, há alguns cursos. Comecei na fotografia há um bom tempo, mas não tinha técnica. Hoje, considero minha técnica boa, inclusive no tratamento da imagem.

[...]

**Sérgio:** – “Cowboy Solitário, 2014” (Sérgio lê título da foto e provoca risos na turma), sabia que vocês iam rir... mas por que “Cowboy Solitário”? Está vendo Eddie, aí o que tu me arrumas?

**Diego:** – “Cowboy Solitário” está parecendo até anúncio daqueles sites de relacionamento. Caubói Solitário, 44 anos, procura...

**Sérgio:** – Então, gente! Voltando... sério!

**Fátima:** – a Michelle está chorando aqui...

**Sérgio:** – Uma apresentação faz chorar de emoção e outra faz chorar de alegria. O importante é ter essa dualidade...

**Michelle:** – Se chorei ou se sorri, o importante é que emoções eu vivi!

**Aline:** – Tinha que ter o Sérgio nessa turma!

**Sérgio:** – É claro! Você acha que Eddie me escolheu por causa das minhas fotos (risos e aplausos)? Eu vim trazer alegria para essa turma, cara! Tinha que ter eu para garantir a alegria da turma.

[...] Sérgio espera os ânimos se acalmarem e retoma sua apresentação.

**Sérgio:** – Eu me importo com isso, qual sentimento a pessoa vai ter olhando aquela fotografia. Ele já teve um sentimento: Waldick Soriano! Mas quando eu tirei essa foto, você vê uns prédios gigantescos e um caubói. “Cowboy Solitário”, por quê?

**Neide:** – Porque ele está fora de seu ambiente.

**Sérgio:** – Porque ele está fora do ambiente dele... a imagem do caubói é a de uma cara andando a cavalo, em uma diferente da qual vivemos. É isso que eu quis mostrar nessa foto.

[...]

**Sérgio:** – Eu vou contar um pouquinho da minha vida: eu estou aposentado agora, mas na vida eu sempre fui um “caubói” para a sociedade. Sempre lutei pela segurança pública, pelo bem estar das pessoas. Às vezes eu vejo as críticas que o Diego faz em relação à Polícia Militar durante as manifestações sociais. Não são todos os policiais que têm aquela formação, que agem daquela forma. Infelizmente, têm os que vão para rua já com o intuito de agredir mesmo, por estarem ali obrigados, então, já parte para dentro mesmo e fazem aquela “besteirada” toda. Eu sou contra tudo aquilo. Acho que cada um tem o dever de se manifestar, não da forma que vem sendo feito pelos Black Blocks, quebrando tudo, isso aí também é horrível! Esse modo de pensar como policial é meu lado caubói. Só que agora estou aposentado, estudo Direito, ainda não advogo, mas serei de novo um novo caubói defensor da lei, entendeu? Foi isso que eu tentei expressar nessa foto.

[...]

**Sérgio:** – Eu quis mostrar o lado sério que ainda tem o “xerifão”!

**Michelle:** – Mas você tem lado sério?

**Sérgio:** – Estou falando sério! Eu brinco com todos aqui, mas como conciliador do juizado da Barra da Tijuca, eu sou um cara muito sério. Eu só brinco nessa turma, nem na minha turma na faculdade, eu brinco. No meu dia a dia, eu sou um cara muito sério, aqui já começou na brincadeira desde a primeira aula. A gente ficou íntimo, mas já pensou se a aula fosse sem essa intimidade, essa brincadeira... sem o Sérgio? Não seria a mesma coisa!

[...]

**Diego:** – A Polícia Militar é estruturada em função da hierarquia e da disciplina. Sua seriedade é consequência de viver debaixo de autoridade?

**Sérgio:** – Cara, meu pai era coronel da PM e quando você tem disciplina desde a infância, você acaba assimilando isso para o resto da vida e foi assim

comigo. Meu pai sempre foi um cara honesto, nunca desviou da função dele e para mim está sendo a mesma coisa.

**Diego:** – A sua criação, com um pai militar, foi rígida?

**Sérgio:** – Não, olha só! Eu tenho cinquenta anos, não sei se alguém aqui tem a mesma idade. Eu sou de uma época em que na escola pública você tinha que fazer formação, cantar o hino nacional, a escola tinha OSPB nessa época. Entendeu? Cobrir, cantar o hino nacional... eu sou dessa época. Se as pessoas da minha idade não aprenderam com isso e hoje estão debaixo da terra, é porque não assimilaram esses conceitos. Eu vou carregar isso para sempre.

O trecho acima aponta o que Goffman define com uma “ruptura definicional” (2008[1959]:21), que consiste na representação posta em cheque. De acordo com o autor, “quando um indivíduo projeta uma definição da situação e, com isso, pretende, implícita ou explicitamente, ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros”. Goffman (2008[1959]:21) afirma que esta projeção obriga os demais a valorizá-lo e tratá-lo adequadamente ao tipo que ele projeta para si mesmo. Ainda de acordo com o autor, “Implicitamente também renuncia a toda pretensão de ser o que não aparenta ser, e, portanto, abre mão do tratamento que seria adequado a tais pessoas. Os outros descobrem, então, que o indivíduo os informou a respeito do que é e do que eles devem entender por ‘é’”. Se houver cumplicidade entre ator e a plateia, como no caso de Sérgio, a situação pode ser contornada de forma diplomática ou jocosa, em outras circunstâncias pode se tornar insustentável:

Dado o fato de o indivíduo efetivamente projetar uma definição da situação quando chega à presença dos outros, podemos supor que venham a ocorrer, durante a interação, fatos que contradigam, desacreditem ou de qualquer outro modo, lancem dúvidas sobre essa projeção. Quando estes fatos perturbadores ocorrem, a própria interação pode sofrer uma interrupção confusa e embaraçosa. Algumas das suposições sobre as quais se baseavam as reações dos participantes tornam-se insustentáveis e os participantes se descobrem envolvidos numa interação para a qual a situação havia sido erradamente definida e agora não está mais definida. Em tais ocasiões, o indivíduo cuja representação tenha sido desacreditada pode se sentir constrangido enquanto os outros presentes podem tornar-se hostis e tanto um quanto os outros podem se sentir pouco à vontade, confusos, envergonhados, embaraçados, experimentando o tipo de anomia gerado quando o minúsculo sistema social da interação face a face entra em colapso (GOFFMAN, 2008[1959]:20).

A ruptura definicional, no caso de Sérgio, se deu por duas incongruências decisivas:

- (1) Sérgio foi pouco habilidoso em administrar a configuração enunciativa de sua magicatura, uma vez que o chapéu de caubói, principal item do conteúdo evidente, não traduziu os significados declarados pelos elementos do conteúdo discursivo (“– eu sempre fui um ‘caubói’ para a sociedade. Sempre lutei pela

segurança pública e pelo bem estar das pessoas”). No imaginário de Sérgio, o chapéu de caubói significa autoridade, seriedade e dignidade, está associado ao xerife, enquanto para os demais, o chapéu é um signo ultrapassado, pitoresco, caricato, portanto, a ruptura definicional ocorrida se deveu ao caráter pragmático dos processos de significação, pela qual o uso do código e o contexto em que se dão as expressões, em última instância, definem o sentido dos signos enunciados;

- (2) a fachada que ele ostentava nos encontros com o grupo da oficina, a de sujeito brincalhão e extrovertido, era muito contrastante com a qual ele procurou operar sua magicultura – “caubói defensor da lei”.

Ainda na apresentação de Sérgio, outro trecho evidencia como a interpretação é modulada pelas diferentes agências desempenhadas durante a interação. A leitura que João Pires fez do autorretrato em questão, a princípio, condizia com o que Sérgio pretendeu expressar, no entanto, a reação dos demais reorientou o sentido que ele havia atribuído à imagem:

**João Pires:** – Quando você comparou com o Waldick Soriano, eu ri... mas a primeira vez que eu vi, a minha interpretação foi diferente, para mim a imagem expressa que ele venceu as dificuldades e fez sucesso.

**Eu:** – Mas em algum momento você não teve a sensação de que era uma imagem satírica, debochada? Antes de ele começar a falar, você teve a essa leitura?

**João Pires:** – Sim, foi essa a leitura que eu fiz!

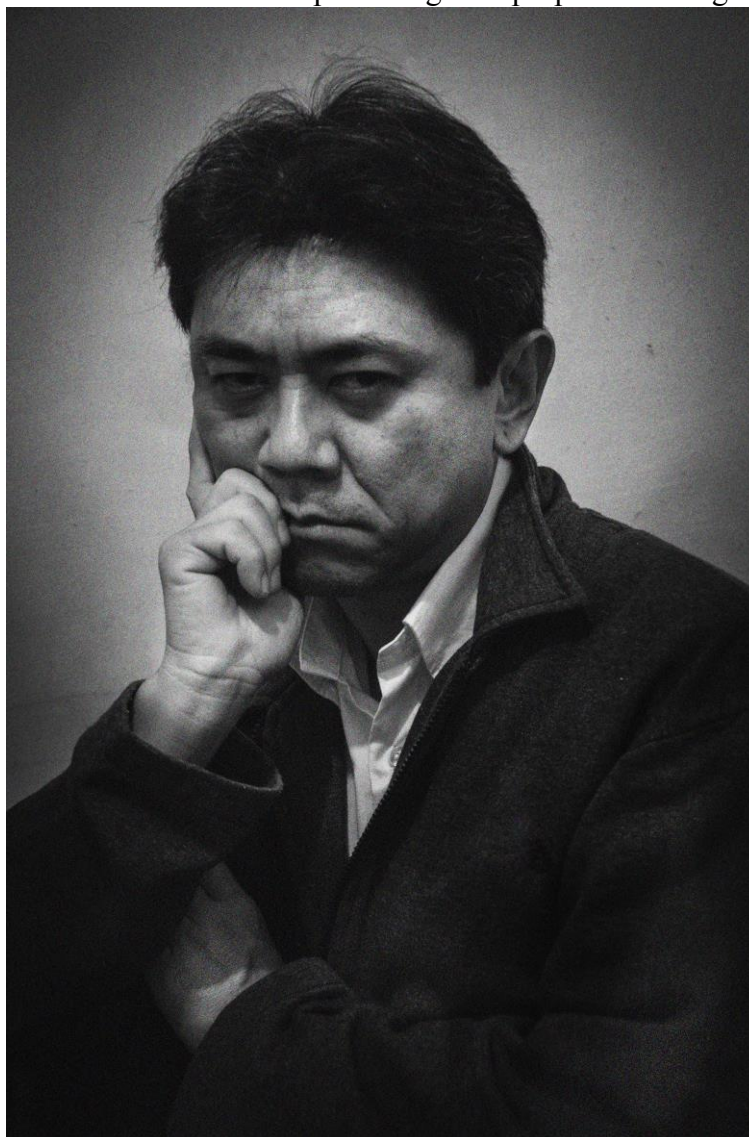
A releitura de João também é característica da dinâmica da representação. Para Goffman (2008[1959]:54), “o ator pode confiar em que a plateia aceite pequenos indícios como sinal de algo importante a respeito de sua situação.” No entanto, a mesma tendência que permite à plateia aceitar os sinais pode levar à incompreensão do sentido que um indício deveria transmitir, ou ainda “emprestar um significado embaraçoso a gestos ou acontecimentos acidentais, inadvertidos ou ocasionais, aos quais o ator não pretendia dar qualquer significação” (2008[1959]:54). Desse modo, as rupturas definicionais podem se dar por divergências de interpretação ou por acontecimentos inoportunos que prejudiquem a condução da representação e a “manutenção do controle expressivo”:

“Em resposta a estas contingências da comunicação, os atores comumente tentam exercer uma espécie de responsabilidade por sinédoque, tomando providências para que o maior número possível de acontecimentos da representação, por mais que sejam instrumentalmente inconsequentes, ocorram de modo tal a não causar impressão ou a dar uma impressão

compatível e coerente com a definição geral da situação que está sendo promovida” (GOFFMAN, 2008[1959]:54).

Nem todas as falhas de magicaturas compreendem a rupturas definicionais, algumas constituem apenas divergências de interpretação, que não chegam a desconstruir a fachada catexizada. Olídio, no autorretrato em que tentava reproduzir a obra de referência da proposta “Fotogenia” (Figura 68), produziu uma imagem de si que o grupo não reconheceu como sendo sua fachada. Ele atribuiu o “fracasso” de sua magicatura ao fato de nunca ter feito “*selfies*” até aquela oportunidade. Sua expressão facial (conteúdo performático) séria e incisiva, como vimos no capítulo 1, “Do recorte epistemológico”, surpreendeu o grupo, acostumado com seu jeito tímido e cordial.

Figura 68 – Autorretrato de Olídio para a segunda proposta: “Fotogenia” (2ª ref.)



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado



No caso de Diego, a divergência entre as expectativas dele e do grupo não se deu apenas em função de sua aparência (conteúdo evidente), mas porque seus colegas consideraram que ele se “arriscou” (conteúdo performático) pouco nos autorretratos, uma vez que Diego se destaca por suas intervenções críticas durante as aulas e pela constante preocupação com a expressão autoral:

Figura 69 – Autorretrato de Diego para segunda proposta: “Fotogenia” (2ª ref)



Legenda: Autorretrato, 2014  
Fonte: arquivo do entrevistado

**Michelle:** – Está diferente!

**Diego:** – Está tudo diferente. Eu forcei uma barra para botar “defeito” (Diego se refere ao aspecto da fotografia de Nadar, que data de 1855, portanto, suporte e emulsão encontram-se desgastados e esmaecidos).



**Michelle:** – Não, Diego! É por causa da barba, ficou diferente de você.

**Diego:** É foi antes de fazer a barba...

**Michelle:** – Mas eu gosto da barba!

[...] **Michelle:** – Quando eu falei que estava diferente, não era em relação ao Nadar, está diferente de você.

**Diego:** – Está “diferentão” mesmo!

**Michelle:** – Diferentes a foto e você. Você fez essa semana?

**Diego:** – Fiz ontem, antes de fazer a barba... eu fiz a barba hoje de manhã.

**Rosane:** – E por que você tirou a barba?

**Diego:** – Estava “ruimzão” já... (risos)

**Fábio** (em tom jocoso): – Para você fazer essa observação!

**Michelle:** – Mas tinha alguma coisa a ver com a apresentação? Na foto você está com barba e aqui sem barba.

**Diego:** – Não. Só a preguiça de ter feito a barba ontem mesmo.

[...]

**Diego:** – O conceito explorado foi a transcendência. O retrato como expressão de verossimilhança, minha imagem permanecendo após o dia que eu me findar. Então a minha prole vai poder dizer: – Pô, esse aí era o velho! Olha o velho com trinta e três anos!

**Michelle:** – Vai fazer um por ano?

**Diego:** – Espero que eles façam isso, mas conhecendo os meus genes, eles vão pegar essa foto, imprimir gigante e pintar em cima, botar uns “chifrinhos”, vão zoar o bagulho todo... tudo bem!

**Eu:** – E porque você escolheu essa proposta?

**Diego** (risos): – Foi mais fácil! Porque foi mais fácil, mas escolhi o Nadar também pelo fato de não me identificar com nenhuma das outras.

[...]

**Eu:** Na proposta do Nadar, a gente está trabalhando a questão da aparência, ou seja, se ver bem na foto...

**Diego** (rindo): – É a aparência deixa um pouco a desejar.

**Eu:** Você ficou satisfeito com a sua aparência?

**Diego:** – Eu gostei, estou bonitinho!

**Aline:** – “Fofô!”

**Diego:** – Eu colocaria na minha casa. Eu faria um quadro e deixaria exposto na minha casa, colocaria para essa foto como decoração.

**Cristina:** – Mas olha, para mim não passou isso! O espectador vendo essa e a do Nadar vai achar que você está com outra sensação, outra emoção.

**Diego:** – É que eu estou desesperado nessa foto porque eu estava com o prazo esgotando.

[...]

**Michelle:** – Eu conheço pouco o Diego, infelizmente, gostaria até que a gente tivesse oportunidade de se conhecer mais.

**Diego:** – Traz minha esposa aqui que ela dá uma aula (risos)!

**Michelle:** – Mas o que eu quero dizer é que a gente faz uma imagem da pessoa, por mais que você conheça pouco, eu encontro no Facebook, troco uma ideia, se eu fosse tivesse que adivinhar qual proposta o Diego iria fazer? Essa seria a última!

**Sérgio** (jocosamente): – Que isso!

**Diego:** – Poxa!

**Michelle:** – Você me surpreendeu completamente!

**Diego:** – Eu consegui me interessar pelas outras, não bateu!

**Michelle:** – Pois é, por isso acho que eu te conheço pouco. Eu posso estar com uma ideia totalmente errada a seu respeito.

**Eu:** – Porque você é um cara engajado...

**Diego:** – Eu achei que a foto ficou boa, mas eu gostaria de ter sido mais ousado e por que eu não fui? Primeiro porque eu estava totalmente embananado com esse lance de citação, referência e releitura. Aquilo que vimos na primeira aula, na minha cabeça não ficou legal. Eu não estava entendendo, mas não queria vir de mãos vazias. Não dá para ser engajado sem o completo entendimento do que se está fazendo. É como se eu estivesse gastando munição à toa. Preferi ser um pouco mais conservador agora e nas outras produções, tendo melhor noção do que apresentar, ser mais engajado.

No exemplo a seguir (Figura 70), apesar de Fábio ter articulado elementos pertencentes à sua trajetória biográfica (conteúdo discursivo), como as roupas e a saudação de surfista (conteúdo evidente), a expressão facial (conteúdo performático) com que se fotografou confundiu os espectadores e seu autorretrato não causou a impressão satírica que projetara. A ruptura definicional comprometeu a eficiência da magicatura que planejou, obrigando-o a realinhar sua representação através de estratégias retóricas improvisadas:

Figura 70 – Autorretrato de Fábio para a segunda proposta: “Fotogenia” (2ª ref)



Legenda: *U-HU!*, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Fábio:** – A ideia foi essa, né? Foi fazer o autorretrato com referência ao Nadar. Mas com um pouco de deboche, um pouco de sátira, dar uma modernizada, eu estou com um casaco de surfista, também moletom de surfista, fazendo um gesto típico de havaianos e surfistas. É uma autorrepresentação com uma repaginada, uma modernizada, uma coisa mais leve, menos sisuda e mais tranquila. [...]

**Eu:** – Esse gesto com a mão é o Hang Loose?

**André:** – “Liga para mim!”, não tem essa música do Casseta & Planeta?

**Fábio:** – Eu lembrei dessa sátira também, “Liga para mim!”, mas o que tem mais a ver comigo é a saudação de surfista. Eu já peguei onda, mas não me considero surfista, depois no meu ensaio livre eu vou falar um pouco desses papéis que a gente tem na vida. Mas tem muito mais a ver a saudação de surfista do que o “liga para mim!”. Foram referências que têm a ver comigo e com a minha vida.

**Michelle:** – Mas mesmo sisudo?

**Fábio:** – Mesmo sisudo! Porque o meu traje é casual. Ele (Nadar) está com a mão no queixo, eu estou fazendo um gesto que não é sisudo. Um gesto de descontração e de saudação.

**Michelle:** Mas e a fisionomia?

**Fábio:** Foi um modo de criar referência com a obra do Nadar. A posição do rosto e a expressão.

[...]

**Cristina:** Você me parece mafioso na imagem!

**Fábio:** – Mafioso?!

**Cristina:** – Seu personagem parece um DJ ou um traficante, não sei bem!

**Neide:** Você está meio *bad*!

**Cristina:** – Está *bad boy*!

**Fábio:** – Para fazer alusão ao mundo do surfe teria que estar na praia, de repente com uma prancha atrás, talvez por isso a confusão.

[...]

**Eu:** – Nesse autorretrato, você se vê bem?

**Fábio:** – Eu... acho que não! (risos)

**Fátima:** – Você se achou parecido consigo?

**Eu:** – Não, a ideia não foi ficar parecido.

**Fátima:** Mas a intenção do autorretrato não era se retratar para a posteridade?

**Eu:** – O que é diferente de “estar parecido”. Não existe uma representação única que define completamente quem somos, o indivíduo é fragmentado, são vários ‘Eus’. A proposta era produzir um autorretrato que vocês ficassem satisfeitos com a própria aparência. Não é uma questão se achar parecido, pelo contrário, eu posso me considerar um sujeito feio, mas eu conseguir me fazer bonito na foto. A questão é se você se orgulha da representação que fez de si mesmo. Você não precisa nem se enxergar na foto: – nessa foto eu fiquei “bem”, nem parece que sou eu! Se a foto dá vazão ao teu sentimento narcisista. Entendeu?

**Fábio:** Também acho que não! Acho difícil eu ficar bem em foto...

**Cristina:** Mas a foto em si me parece o contrário: – Eu estou muito bem! Eu estou mandando no pedaço! Essa praia é minha... a foto passa isso. Não parece, não? Nadar me passa sobriedade, a sua me passa autoconfiança.

[...]

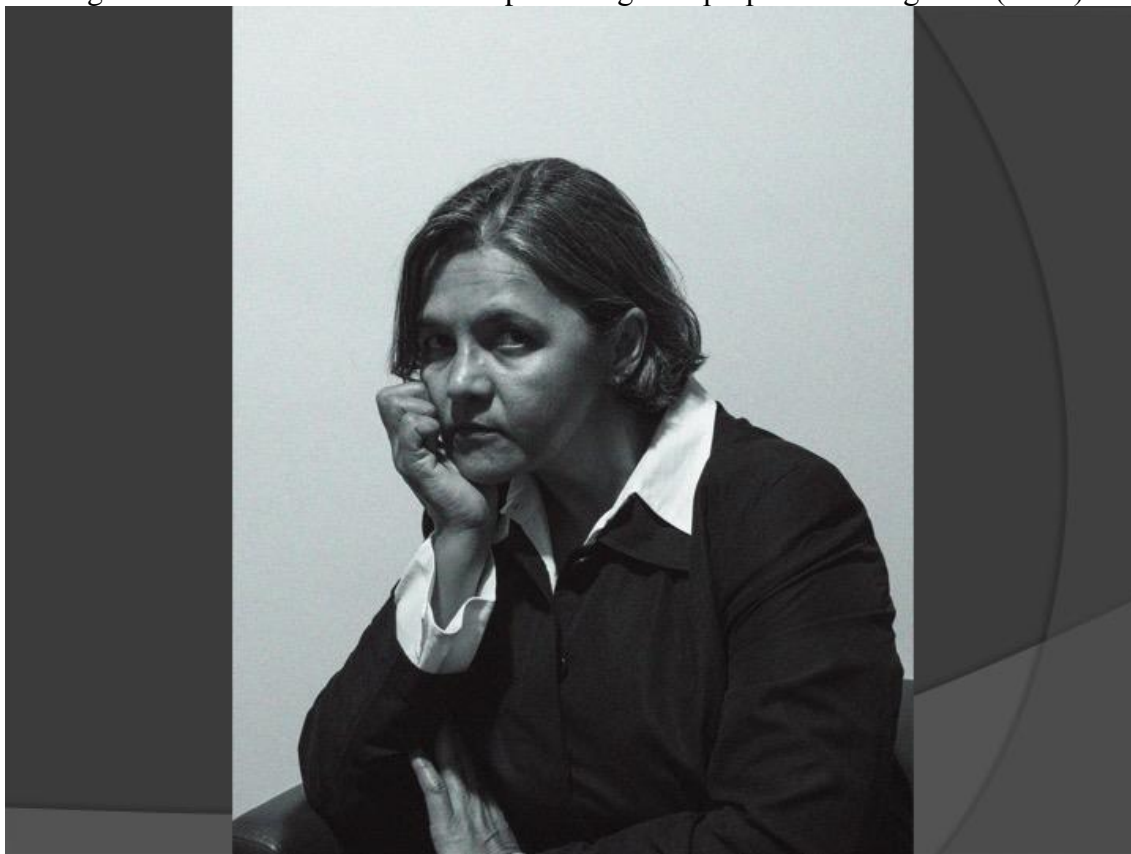
**Fábio:** – Eu não entendo assim. Ali pode passar uma imagem de autoconfiança, de arrogância, são coisas que eu não me sinto. Essas são atitudes que eu não gosto de ter e acho que não tenho.

**Michelle:** – Não tem mesmo! Tudo que o Fábio não é é arrogante (a turma concorda).

**Fábio:** – É uma imagem! Foi uma brincadeira, um exercício. No autorretrato livre é que eu quis fazer algo que me representasse!

Diferente dos casos de Olídio, Diego e Sérgio, em que a plateia apontou incongruências entre as magicaturas produzidas e as fachadas catexizadas pelos atores, no relato a seguir, é a autora que não se vê representada em seu autorretrato.

Figura 71 – Autorretrato de Neide para a segunda proposta: “Fotogenia” (2ª ref)



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Eu:** – Logo que você sentou o André falou: – Ah, essa é a Neide! E você respondeu: – Não, essa não sou eu! Você não se achou fotogênica nessa imagem?

**Neide:** – Não, fotogênica não! Eu me achei muito sisuda, carrancuda. Na realidade, tudo foi posado. Eu tenho algumas outras experiências com autorretrato, não que eu goste de *selfie*, eu faço. Se não tem ninguém... é você mesmo! Mas eu acho que para quem não me conhece, essa foto não vai dizer quem sou eu. Eu estou representando.

No trecho acima, ao dizer “eu estou representando” (conteúdo performático), Neide quis enfatizar que não pretendeu expressar qualquer “afirmação de si” (conteúdo discursivo) naquele autorretrato. O que reforça a distinção entre representação (GOFFMAN, 2008[1959]) e magicatura.

Diria que os exemplos explorados confirmam a hipótese de que as falhas nas magicaturas se devem na maior parte das vezes pela não coincidência entre os conteúdos das configurações enunciativas da representação. Todavia, nem sempre essa não coincidência provoca dificuldades de interpretação. Em certas ocasiões, ela permite atuações onde o papel de um dos atores é de coadjuvante ou cúmplice de outro em uma equipe. Goffman, a partir da ideia de atores “faróis” – de acordo com Goffman (2008:137), “sujeitos contratados para fingirem ser vitoriosos em barracas de jogos de modo a induzir o público a tentar a sorte” – tece observações sobre representações em conjunto, dando como exemplo a atuação marido/esposa. “Não devemos pensar que os ‘faróis’ se encontram apenas em espetáculos pouco respeitáveis (embora sejam somente os ‘faróis’ não respeitáveis, talvez, que desempenhem sistematicamente seu papel e sem ilusão pessoal)”. O autor exemplifica com reuniões de conversa informal, nas quais “a esposa parece interessada quando o marido conta uma anedota e o ajude com deixas e sugestões apropriadas, embora de fato já a tenha ouvido muitas vezes, e saiba que o espetáculo que o marido está dando ao dizer uma coisa como se fosse pela primeira vez é somente um espetáculo” (GOFFMAN, 2008[1959]:137). Um ‘farol’, portanto, “é alguém que parece ser um outro membro genuíno da plateia e que usa sua sofisticação não aparente em favor da equipe que está representando” (GOFFMAN, 2008[1959]:137).

Ao atuar como cúmplice ou farol, o conteúdo discursivo da configuração enunciativa adotada pela esposa complementa a do marido, portanto, marido/esposa formam uma equipe de um só ator. As falas da esposa nada têm de magicatura, pois não constituem afirmações de si. No entanto, ao desempenhar seu papel prodigamente, o conteúdo performático de sua representação, esse sim, opera a magicatura de alguém orgulhosa de ser boa esposa.

Outras formas de descompasso das configurações enunciativas podem ocorrer quando as magicaturas se tornam flagrantes, o que costuma ser classificado como exibicionismo, nesses casos, em vez de encantar, seu efeito sobre a plateia é negativo. As impropriedades ou exageros magicaturísticos cometidas pelo ator podem se dar em muitos sentidos. Imagino quatro tipos entre os mais recorrentes:

- (1) **exibicionismo gratuito**: quando as magicaturas são operadas fora de contexto, como quando um sujeito em meio a uma conversa resolve se exhibir relatando alguma observação que considere meritória de si, mas que não tenha nada a ver com o assunto que se estava discutindo;

- (2) **exibicionismo impróprio**: se refere a magicaturas que destoam ou perturbam a ordem dos acontecimentos. Indivíduos que produzem *selfies* durante solenidades ou situações de consternação, como enterros ou locais de tragédias. Alguns fatos são tão excêntricos que adquirem repercussão midiática, entre eles a atriz que foi severamente criticada por seu ensaio fotográfico em meio à destruição causada pela tempestade Sandy, ou a jovem que se fotografou ensanguentada e compartilhou a imagem nas redes sociais logo após grave acidente automobilístico;
- (3) **exibicionismo perdulário**: são magicaturas em que o ator pretende ostentar opulência conotando presunção e esbanjamento despropositado;
- (4) **exibicionismo imoral**: magicaturas que “zombam” dos valores de determinado grupo. Por exemplo, atores que filmam comportamentos desviantes e se vangloriam compartilhando nos meios virtuais com sentido de deboche ou afrontamento.

Os exibicionismos contribuem para reificação de “fachadas arrogantes” e seus atores correm grande risco de serem desmoralizados por suas atitudes poderem falhar em impressionar/convencer seus interlocutores, fazendo com que esses não aceitem a definição situacional proposta na expressão exibicionista. Além do mais, caso fique constatada a não redundância entre aquilo que se ostenta e a efetiva condição do sujeito exibicionista, o julgamento moral<sup>47</sup> será ainda mais duro, proporcional à presunção das magicaturas bravateadas.

Mas existem ainda as representações em que se espera que sejam suprimidas quaisquer expressões magicaturísticas. Nelas o ator deve se comportar discretamente, bem como a configuração enunciativa adotada deve ser dissimuladora, e uma boa atuação compreende a “não ter sua presença notada” (GOFFMAN, 2008[1959]). O autor afirma que “além das pessoas que desempenham papéis semelhantes aos de criados, há outras categorias-padrão de pessoas que são às vezes tratadas em sua presença como se não estivessem presentes; os muito jovens, os muito velhos e os doentes, são exemplos comuns”. Goffman reúne ainda a este grupo, os atores que não fazem parte da atuação principal, possuindo função acessória ou que exigem discrição,

---

<sup>47</sup> O indivíduo tende a tratar os outros presentes com base na impressão que dão agora a respeito do passado e do futuro. É aqui onde os atos comunicativos se traduzem em atos morais. As impressões que os outros dão tendem a ser tratadas como reivindicações e promessas que implicitamente fizeram e estas tendem a adquirir um caráter moral. [...] (GOFFMAN, 2008[1959]:228).

tais como: “estenógrafas, técnicos de emissoras, fotógrafos, polícia secreta etc. – que desempenham um papel técnico durante cerimônias importantes, mas não um papel que faz parte de um roteiro” (GOFFMAN, 2008[1959]:142).

Algumas modalidades da fotografia, como o fotojornalismo e a cobertura de eventos, se baseiam na lógica de não interferir como estratégia para alcançar maior espontaneidade no registro dos fatos. Essa mesma preocupação está presente em outras atividades que se enquadram no termo “corpo técnico”. Contudo, são válidas também para atividades consideradas menos nobres, como a de empregado doméstico. Goffman classifica tais papéis como “não pessoas”:

Talvez o tipo clássico da ‘não-pessoa’, em nossa sociedade seja o empregado doméstico. Espera-se que esteja presente na região de fachada, enquanto o dono da casa está apresentando uma representação de hospitalidade aos convidados do estabelecimento. Embora em certo sentido o criado seja parte da equipe do anfitrião (como o tratei anteriormente), de algum modo é definido tanto pelos atores quanto pela plateia como alguém que não está aí. Em alguns grupos, espera-se também que o doméstico entre livremente nas regiões de fundo com base na teoria de que nenhuma impressão precisa ser mantida para ele. (GOFFMAN, 2008[1959]:142).

O fato de não serem manifestadas expressões magicaturísticas nas representações do tipo “não pessoas” confirma a tendência das “afirmações de si” de serem enaltecidas. Isto é, raramente as magicaturas são depreciativas, tanto que na representação de papéis modestos ou humilhantes elas deixam de ser enunciadas.

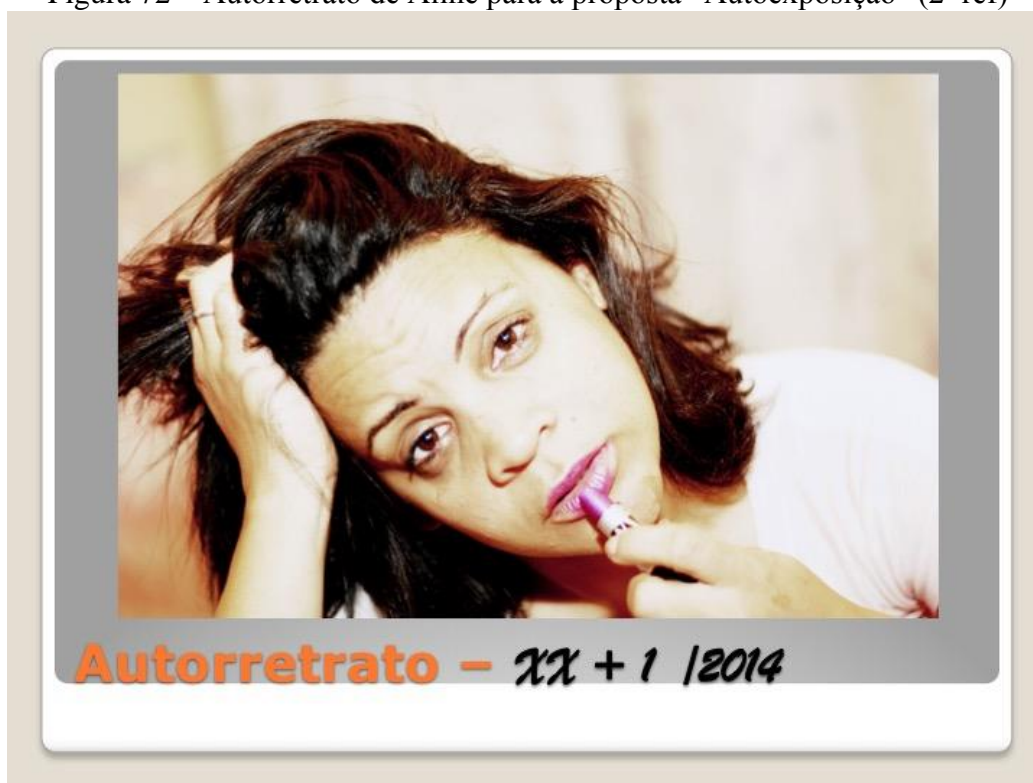
### 3.1.4 Do caráter positivo das magicaturas

Os resultados dessa pesquisa apontam para tal hipótese. Ainda que nos relatos, os participantes tenham admitido se sentirem desprestigiados, como Leonardo (fase de entrevistas) e Diego (oficina de autorretrato) como em relação à carreira militar, e que alguns tenham citado momentos trágicos de suas trajetórias biográficas (Fábio, por exemplo, citou o suicídio de sua mãe e João Pires revelou sua dificuldade em aceitar as circunstâncias da morte de seu pai), as únicas imagens em que os atores assumiram de forma explícita a condição de oprimidos foram os autorretratos de Aline (Figura 72), Fátima (Figura 73), Patrícia (Figura 74) e Rosane (Figura 75). Bem como somente os

autorretratos de Aline (Figura 76) e André (Figura 77) produziram imagens que remetesse a seus dramas pessoais.



Figura 72 – Autorretrato de Aline para a proposta “Autoexposição” (2ª ref)



Legenda: XX + 1/2014

Fonte: arquivo do entrevistado

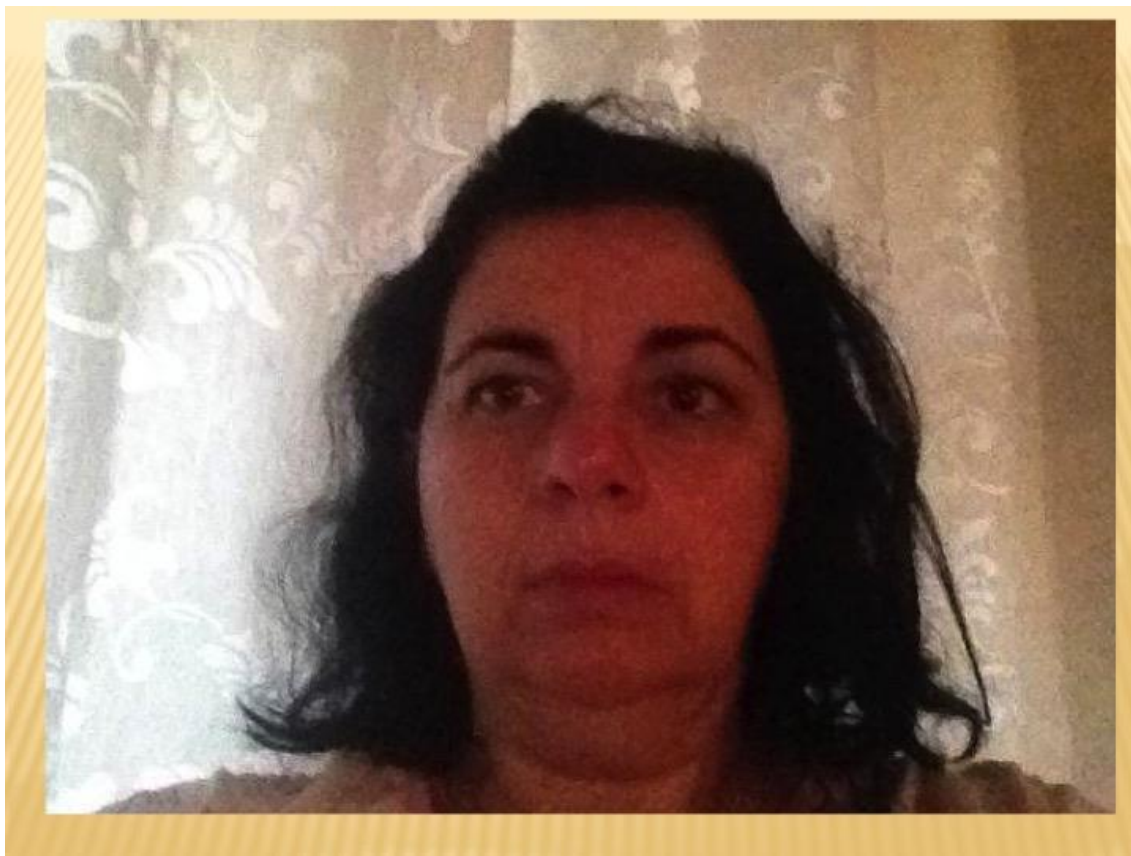
Figura 73 – Autorretrato de Fátima, tema livre (3ª ref)



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo da entrevistada

Figura 74 – Autorretrato de Patrícia para a sétima proposta: “Autoexposição” (2ª ref)



Legenda: Tristeza Sem Solução, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

Figura 75 – Autorretrato livre de Rosane



Legenda: “As executivas também amam”.

Fonte: arquivo do entrevistado.

Figura 76 – Primeiro autorretrato de Aline, tema livre (2ª ref)



Legenda: “Sua Ausência”, 2014. Autorretrato inspirado em “The Bogeyman” (1973) de Duane Michals

Fonte: arquivo do entrevistado

Figura 77 – Autorretrato de André, tema livre (2ª ref.)



Legenda: 2m:33s, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

Essa característica sugere que as magicaturas são expressas em observância aos sistemas morais nos quais seus atores estão inseridos. A retórica que empregam costuma definir seus sujeitos em condições superiores ao que o grupo classifica como normalidade e raramente se rebaixam a ordem do que é desviante. Sendo que desviante não é apenas o criminoso comum, cujo delito é juridicamente tipificado. Estão incluídos nesta noção todos que de alguma forma representam aqueles que a sociedade rejeita: o doente mental, o viciado em drogas, moradores de rua, deficientes, os homossexuais, os grupos étnicos estigmatizados etc. Estes papéis são o modelo discursivo do que “não ser” que, nas suas formas mais radicais como as retóricas fascistas, preconiza-se sua exterminação. A esse respeito, Gilberto Velho traça o seguinte panorama, baseado na “teoria interacionista do desvio”, de Becker:

Por sua vez, a teoria interacionista do desvio, ao focalizar especificamente através de Howard S. Becker, o problema da acusação de desvio como forma de conflito político, aponta para os mecanismos de poder envolvidos na negociação da realidade, desmistificando os modelos funcionalistas de patologia social. Dentro do conflito político encontramos também a expressão de modelos culturais contraditórios que se revelam através de padronizações particulares dos aspectos afetivos e emocionais dos indivíduos e não apenas através da particularização de interesses materiais propriamente ditos. Nesse sentido a acusação de desvio sempre tem uma dimensão moral que denuncia a crise de certos padrões ou convenções que dão ou davam



sentido a um estilo de vida de uma sociedade, de uma classe, de um grupo ou de um segmento social específico (VELHO, 1981:58).

Para ele (1981:58), o desviante assume a função de marco para delimitar fronteiras, diferenciando identidades, demarcando “a existência de uma ordem moral identificadora de determinada sociedade”. Nesse sentido, magicaturas nas quais o indivíduo se assume como desviante são atitudes de resistência e contestação do *status quo* e, portanto, ao mesmo tempo em que enfrentam reações contrárias, impressionam/convencem seus interlocutores por empatia.

Há ainda outras representações em que a definição situacional depende de coação ou coerção, Nesses casos apesar da configuração enunciativa se prestar a impressionar/convencer os atores-vítimas, a catexização de uma fachada negativa se opõem ao sentido de “encantar”, por conseguinte, a representação não pode ser considerada magicatura. Tais situações ensejam a relativização do que Goffman define como valor social positivo, conceito que descreve os “atributos sociais aprovados”, por meio dos quais o ator constrói suas fachadas. Um assaltante, por exemplo, precisa que suas magicaturas provoquem medo em sua vítima para que ela não reaja e coopere para um bom desfecho do assalto. Sua fachada, portanto, será constituída de elementos contrários ao que poderia ser considerado valor social positivo.

Para entender essa aparente contradição, a ênfase que Goffman confere ao fato da construção da fachada ser desempenhada a partir de valores sociais positivos deve ser analisada do ponto de vista situacional. Se tomarmos o termo “social” na acepção de grupo ou classe de indivíduos, entre os atores-vítimas, a fachada “assaltante” é **negativa**. Porém, perante a classe dos criminosos, a noção de **positivo** compreende ser violento, impiedoso etc. e, portanto, em relação a esse grupo as ações violentas serão encaradas como valor social e, desse modo, no círculo dos delinquentes constituem magicaturas. Portanto, cada grupo ou subgrupo possui uma gramática própria, o que pode levar a situações conflituosas. A mesma ação praticada por indivíduo que pertença a grupos distintos, tanto pode ser considerada magicatura em relação a certos grupos, como pode constrangê-lo diante de outros.

Esta situação foi observada na apresentação de André na oficina de autorretratos. Ele descreveu a postura que assumiu durante da doença de sua mãe, enfatizando que se mantivera firme, sendo responsável pelas decisões práticas e por confortar os demais parentes. Essa fachada de pessoa “forte” e “segura”, coerente com sua profissão de militar, é a que costuma adotar perante sua família. No entanto, ao se deparar com a

possibilidade da morte de sua mãe, percebeu que não estava preparado para o luto e sucumbiu. André ainda destaca que não contara nem para as pessoas mais próximas como desmoronara frente à sensação de desamparo que experimentou no episódio. Ele afirma não ter mostrado sua fotografia para ninguém, nem mesmo à sua mulher:

Figura 78 – Autorretrato de André, tema livre (3ª ref.)



Legenda: 2m:33s, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

– Esse é um momento assim ‘super’ íntimo da minha vida, nem mostrei para minha esposa ainda, entendeu? Eu não quis mostrar para minha esposa porque eu fiquei com medo dela falar: – ah, não ficou bom!  
 – Minha esposa é muito crítica e eu ia ficar com aquilo na cabeça. Aí eu decidi: não vou mostrar para ninguém! Só eu vou ver essa foto até chegar na oficina. Além de mim, só vocês vão ter visto essa foto. Ninguém viu ainda porque foi um momento muito íntimo da minha vida!

André afirma ainda que sequer com seu pai conseguiu compartilhar as passagens que relatou à turma e que gostaria de mostrar o registro em vídeo de sua apresentação já que não se sente confortável de falar sobre o assunto. Seu comportamento sugere o quão delicado é assumir uma fachada contrastante com as que se ostenta regularmente.

O panorama é ainda mais complexo se analisarmos os comportamentos de indivíduos das grandes metrópoles contemporâneas. A multiplicidade de territórios de pertencimento, reais ou virtuais, aliada à miríade de influências culturais a que se tem acesso por meio dos canais de entretenimento de massa e da internet transforma as

identidades em bricabraques de elementos das mais diversas origens, construindo sistemas simbólicos fragmentados e complexos. Tal fenômeno torna cada vez mais difícil identificar os modelos que regem os comportamentos desses indivíduos, bem como torna arriscado qualquer tentativa de classificar algum sistema como hegemônico.

### 3.1.5 Referenciais ético-estéticos

No capítulo 2, em *Magicituras de consumo*, foi assinalado como as estratégias comerciais da indústria cultural fomentam referenciais ético-estéticos à medida que buscam cativar seus espectadores/consumidores. Na sociedade industrial contemporânea, a multiplicidade de territórios e as práticas de mercado tornam mais dinâmicos os processos de construção da identidade, como destaca Lipovetsky (2009:184): “por toda parte impõe-se a lógica da renovação precipitada, da diversificação e da estilização dos modelos”.

Pela lógica do novo, os referenciais ético-estéticos traduzem formas de existência disseminadas através dos veículos de massa e matizadas por alguma influência cultural local. Conforme assinala Barbosa (2004:24): “embora a liberdade de escolha seja um valor central da sociedade contemporânea ela não flutua em vácuo cultural. Gênero, classe social, grupo étnico, entre outras variáveis, estabelecem alguns parâmetros no interior dos quais a minha ‘escolha’ e a minha identidade se expressam”.

Como em um mostruário, essas formas de existência configuram conformações estilísticas das quais os indivíduos elegem os elementos com que se identificam e os modulam em inúmeras combinações. Essas complexas e incontáveis operações, em parte reproduzem o *status quo*, em parte o refundam. Ao engatilhar essas operações, os sujeitos montam, a partir de fragmentos referenciais coletivos, bricabraques simbólicos individualizados e congruentes que evidenciam traços de suas personalidades, constituindo excelentes expedientes *magiciturísticos*:

[...] “Pelo ângulo da mitologia da felicidade, do amor, do lazer, a cultura moda permitiu generalizar os desejos de afirmação de si e de independência individual. Os heróis *self-made-men*, as histórias de amor em fotonovelas ou na tela, os modelos emancipados das estrelas desencadearam novas referências para os indivíduos, estimulando-os a viver mais para si próprios, a desprender-se das normas tradicionais, a reportar-se a si mesmos no governo de suas existências. Toda a cultura de massa trabalhou no mesmo sentido que as estrelas: um extraordinário meio de desprender os seres de seu

enraizamento cultural familiar, de promover um Ego que dispõe mais de si mesmo” (LIPOVETSKY, 2009:259).

Essa busca interminável – como o cachorro que persegue o próprio rabo – de reconfiguração dos “referenciais estéticos” a partir da lógica do “novo” destaca o sutil deslocamento da lógica do “possuir” – própria da noção de distinção social – para a do “merecer”, promovendo/explicitando notada transformação ideológica do significado de “prestígio social” (VELHO, 1981). Enquanto o princípio das classes justificaria a estratificação e a imobilidade social como forma de manutenção da ordem, a ideologia do mérito a sucede reivindicando o oposto, ou seja, a ordem não pode ser arbitrada pela linhagem e a ascensão social deve ser viável, sendo alcançada com base nos atributos e esforços do indivíduo.

Assim, em um contexto aristocrático itens de luxo e atividades esnobes se justificam como signo de *status*, pois a opulência traduz em última análise “posse”, condição que pode ser transmitida hereditariamente ou entre os sujeitos de uma mesma classe. Já na meritocracia (ainda que este termo seja por demais cínico, pois para julgar o mérito de “competidores” todos deveriam possuir condições equivalentes de disputa) somente “possuir” não é mais suficiente. “Possuir” é uma condição estática e a lógica do “novo” torna tudo obsoleto, inclusive os sujeitos. Assim, para significar prestígio no contexto meritocrático, o sujeito precisa “estar na moda”; “ser antenado”; “se reciclar”; “se manter atualizado” etc. Com isso, os novos referenciais ético-estéticos não podem mais simplesmente traduzir “direito por pertença”, precisam igualmente significar preparo; liderança; talento; inteligência; capacidade de assumir riscos; espírito empreendedor; mas também o cuidado de si; consciência crítica; viver a vida etc.

Não afirmo que a noção de distinção social tenha caído em desuso, sendo suplantada pelo discurso do mérito. Diria que o discurso do mérito permite novas formas de prestígio e que essa característica o torna convincente, motivando sua ampla adoção apoiada em estratégias publicitárias que associam o mérito ao hedonismo.

Portanto, distinção e mérito não são formas excludentes, e os indivíduos podem perseguir referenciais ético-estéticos de ambas as modalidades, combinando ou alternando entre elas de acordo com a maneira que melhor se insere em cada contexto. Do mesmo modo, indivíduos que possuem o mesmo perfil social podem optar por perseguir modalidades díspares de sucesso individual, ou mesmo não demonstrar preocupação com isso. Gilberto Velho aponta para esse panorama:



Em pesquisa posterior encontrei, entre os filhos de famílias de alta classe média carioca que denominei **aristocracia de estratos médios**, uma forte diferença quanto à valorização e ênfase no **sucesso individual**. Assim é que pessoas com aparentemente o mesmo background socioeconômico optaram por estilos de vida contrastantes. Enquanto uns se incorporavam vigorosamente ao mercado de trabalho, internalizando o ‘ethos da produtividade’, outros procuravam ocupar um nicho aparentemente ‘marginal’ onde um ethos hedonista se configurava dominante. Entre os mais jovens então aparecia com maior clareza ainda não só pouca preocupação com o chamado ‘sucesso individual’ mas até uma noção de biografia muito tênue comparada com a dos mais velhos e de suas famílias. A vida de grupo ‘mas comunitária’ com amigos e companheiros e uma forte valorização do presente e pouca preocupação com o futuro apareciam como os principais valores (VELHO, 1981:107).

Sob a égide da sociedade do consumo, a ascensão social enquanto sucesso individual ou ideal de vida deixa, portanto, de ser um valor absoluto, uma vez que outras formas de realização são possíveis e desejáveis. Este fato parece estar associado ao modo como a noção de “mérito” é veiculada pelos discursos publicitários. Em geral, eles pregam o hedonismo legitimado pelo merecimento, em enunciados do tipo – “desfrute a vida porque você merece!”. Assim, “desfrutar a vida” se torna um valor em si mesmo, um ideal de realização, e a ascensão social, para estes “consumidores meritosos”, parece ser um objetivo secundário e menos nobre, ou, conforme Lipovetsky (2009:200): “O consumo maciçamente deixou de ser uma lógica do tributo estatutário, passando para a ordem do utilitarismo e do privatismo individualista”.

Indo além, o enunciado hedonista se torna tão convincente que prescinde da correlação com mérito e inspira os referenciais ético-estéticos com sentidos contraditórios percebidos por Gilberto Velho quando assinala a oposição “*ethos* da produtividade” versus “*ethos* hedonista”. Sendo o “desfrutar a vida” o ideal oferecido pelas estratégias comerciais, quando este princípio é levado às últimas consequências, sua aplicação significara o descolamento entre hedonismo e consumo, pois, no final das contas, “desfrutar a vida” é o que importa e a aquisição supérflua de bens materiais não se justifica, uma vez que “desfrutar a vida” se reifica no vivenciar as relações de amizade e afetivas em sua plenitude; nas experiências transcendentais ou místicas; no aventurar-se livre das amarras do materialismo etc., isto é, ao pregar o hedonismo, as estratégias comerciais também incentivam ideologicamente posturas contestadoras ou não adesistas ao *status quo* e em grande parte avessas ao consumo.

Evidentemente, embora tais posturas possam ser constadas, não se disseminam a ponto de ameaçar o modo de organização socioeconômica definida como “sociedade de consumo”. O sentido que prevalece em relação ao enunciado hedonista continua resultando da operação associativa: se “desfrutar a vida” é consumir; assim como

“desfrutar a vida” é realização, então “consumir é realização”. Justamente por essa condição metonímica, os referenciais ético-estéticos consumistas prevalecem em relação aos hedonistas.

A influência desses referenciais ético-estéticos se percebe ainda na operação de magicaturas não redundantes. Isto é, na busca por reproduzi-los através do consumo, alguns indivíduos desempenham práticas acima de suas efetivas condições socioaquisitivas. Assim como também podem apelar para aquisição de produtos similares ou falsificações. Goffman pondera que a eficácia dessas representações fraudulentas nos auxilia justamente a perceber como o consumo reifica a “função impressionista”, pois do contrário tais subterfúgios não fariam sentido:

Há uma outra razão para se dar atenção às representações e fachadas que são flagrantemente falsas. Quando verificamos que antenas falsificadas de televisão são vendidas a pessoas que não têm aparelhos e pacotes de selos de viagens exóticas a quem nunca saiu de casa, acessórios de calotas das rodas a motoristas de carros ordinários, temos a prova definida da função impressionista de objetos presumivelmente instrumentais. Quando estudamos a coisa real, isto é, pessoas com antenas verdadeiras e aparelhos verdadeiros, etc., pode ser difícil em muitos casos demonstrar de modo contundente a função impressionista do que se pretende que seja um ato espontâneo ou instrumental. (GOFFMAN, 2008[1959]:67).

Apesar de Goffman não ter explicitado, tudo leva a crer que as “imposturas” descritas não são assumidas. Porém, é possível que magicaturas “não redundantes” de consumo sejam apenas adaptações contingenciais, por vezes admitidas sem constrangimento e de modo irreverente. A adoção de tais práticas indica que o sujeito reconhece o referente original como sendo o ideal estilístico “oficial”, mas por não ter condições ou considerar tal gasto despropositado, prefere adquirir o similar/falsificado. Essa estratégia contempla dois objetivos, o primeiro magicaturístico, uma vez que permite ao ator desfrutar do prestígio de estar atualizado em relação aos referenciais ético-estéticos em voga, e o segundo, pragmático, ou seja, atingir o primeiro objetivo sem comprometer investimentos que seriam mais úteis a outras atividades.

### 3.1.6 Magicaturas de pertencimento, individualização e contestação

Perceber que a indústria cultural oferece um vasto leque de referenciais ético-estéticos e suas possibilidades de arranjos, seja por meio de suas produções midiáticas

ou variantes do Eu expressas pelo consumo, e que essa complexidade impossibilita a consolidação de um sistema simbólico-moral hegemônico (ainda que se possa identificar preceitos normativos bem mais disseminados que outros) não exclui a existência de regras de conduta. Analisando a questão sob outro viés, em uma sociedade pluralizada as regras de conduta impostas ao indivíduo variam em função dos subgrupos aos quais ele pertence. Isto é, a este indivíduo é permitido pertencer a diferentes grupos concomitantemente, não necessariamente determinados pelo seu local de nascimento, por sua ancestralidade ou por outras formas de herança cultural. Desta maneira, ao se esforçar em ser aceito, ainda que pareça uma contradição, este indivíduo de certo modo escolhe o conjunto de regras as quais irá se sujeitar.

A esse respeito, Almeida e Tracy (2003:111), em *Noites Nômades*, apontam para o fenômeno contemporâneo de deslizamento “da lógica da identidade para a lógica da identificação nas modalidades de compreensão das novas configurações subjetivas”.

Para as autoras:

Os avanços tecnológicos contemporâneos, quando observados, sobretudo no âmbito da mídia eletrônica, vêm dando origem a processos de aceleração, pulverização e mistura de experiências que atingem os sujeitos de modo complexo e, muitas vezes, desestabilizador. Este é o traçado de um panorama capaz de nos enviar à formulação de mais um diagnóstico das implicações do deslizamento identidade-identificação na constituição das subjetividades contemporâneas. Tais avanços tecnológicos podem ser entendidos como espécies de alavancas para remanejamentos e alterações das formações subjetivas contemporâneas subsumidas pelo cenário mais amplo da globalização econômica” (ALMEIDA e TRACY, 2003:118).

No universo da pesquisa, as primeiras observações já assinalavam que apesar da lógica por trás das diferentes expressões magicaturísticas ser bastante similar, a variação e combinação dos seus temas é inesgotável. As afirmações de si, empregadas nas magicaturas, e peça chave da construção de espaços biográficos (ARFUCH, 2010), parecem ter duas vertentes principais – primeiro, aquela em que o indivíduo se afirma como ator de papéis sociais tradicionais, própria dos processos regulares da construção de identidade:

O conceito ou a categoria de identidade é indissociável dos processos de constituição da figura moderna de sujeito. Restringimo-nos aqui apenas a listar, como características centrais dessa abordagem, a ideia de sujeito centrado, coeso, uno e indivisível, cuja lógica de organização e funcionamento é balizada pela nítida demarcação entre os planos interno e externo da existência.

[...] Este sujeito da modernidade, cuja crucial exigência de redimensionamento e revisão acabamos de problematizar, assenta-se sobre um parâmetro de funcionamento e organização regido, fundamentalmente, pela lógica da identidade (ALMEIDA e TRACY, 2003:111-113).

Já a segunda vertente é aquela na qual o indivíduo se define através dos traços de personalidade, de comportamentos ou de seu estilo de vida. Esta vertente estaria mais sujeita às flutuações próprias dos deslizamentos identidade-identificação nos processos de subjetivação. Para as autoras, a primazia da identificação nas sociedades contemporâneas parece apontar para uma mudança nas relações de força, especialmente nas configurações subjetivas. “Estas últimas encontram-se cada vez mais afastadas de valores únicos, singulares, monádicos, naturalizados e essenciais situados nos planos moral, religioso e intelectual” (ALMEIDA e TRACY, 2003:114).

Nesse sentido, como vimos no primeiro capítulo, as formas de magicatura que identifiquei no grupo estudado já corroboravam as proposições de Almeida e Tracy, uma vez que podem ser examinadas a partir dos dois vieses propostos pelas autoras: no primeiro deles, associado à lógica da identificação, os entrevistados procuraram destacar traços de conduta que os descreveriam enquanto profissional, boêmio, aventureiro etc.; e no segundo viés, atrelado à lógica da identidade, que ressaltaram os “papéis sociais” desempenhados por esses atores, como pai, amigo, cônjuge, profissional etc.

Assinalo aqui um trecho do depoimento de Fábio que demarca as duas dimensões ressaltadas, bem como explicita o contraste entre o caráter transitório da lógica da identificação e o definitivo da lógica da identidade:

– Em relação ao que a Fátima falou na exposição dela, que todo mundo tem múltiplos papéis na vida, eu posso dizer que já fiz um monte de coisas: já toquei guitarra, mas nunca me senti músico, já fiz todos os tipos de esporte e nunca consegui falar: – Eu sou surfista! – Eu sou skatista! – Eu sou jogador de futebol! Eu não consigo falar: – Eu sou fotógrafo! Eu até falo, mas eu não me sinto legítimo ao falar...  
O único rótulo que eu gosto de falar é: – Eu sou papai! É o meu melhor papel!

A lógica da identificação permite compreender configurações enunciativas que, a princípio, parecem contraditórias quando ostentadas por um mesmo indivíduo. Em panoramas globalmente interconectados pelos meios de comunicação virtual e abastecidos de conteúdos produzidos por agentes de todos os portes – desde o usuário independente ou pequenos coletivos que se articulam de forma colaborativa até os grandes conglomerados da indústria do entretenimento – duas circunstâncias, uma diacrônica e a outra sincrônica, podem provocar dissonâncias.

A primeira delas, justamente pelo caráter transitório da lógica da identificação, faz com que a biografia do indivíduo seja marcada por fases sucessivas, nas quais as influências culturais a que ele tem acesso terão papel crucial na configuração das distintas “camadas simbólicas” que ostenta. A transição de uma fase para outra não

significa necessariamente perder totalmente o apreço pelos símbolos da fase anterior e, assim, não há contradição em continuar cultivando elementos que façam alusão às fases passadas. Deste modo, o indivíduo pode exibir ou cultivar símbolos de diferentes influências culturais, inerentes aos diferentes grupos a que pertence ou pertenceu, mesmo que não haja coerência ideológica entre estes e que, por vezes, sejam signos de alguma forma incompatíveis.

A segunda circunstância está associada à maior diversidade de territórios os quais o ator pode frequentar simultaneamente. Cada atividade desempenhada pelo indivíduo – trabalho, formação acadêmica, labor corporal, lazer, momentos gregários, encontros familiares, religião etc. – possui regras de conduta próprias e sistemas simbólicos com características distintas. Somando-se os territórios físicos tradicionais aos territórios virtuais os espaços de atuação se ampliam. Sendo assim, torna-se cada vez mais impossível para o indivíduo isolar seus “mundos”. O melhor que se pode fazer é administrar/filtrar os conteúdos públicos de modo a não permitir o compartilhamento de elementos que possam ameaçar seriamente quaisquer das várias fachadas vinculadas aos diferentes territórios que frequenta. Ainda assim, devido ao nível de interconexão entre os territórios, não é raro que essa administração/filtragem falhe. Não por acaso, empresas adotam políticas de uso de redes sociais – as quais são endossadas por seus contratados – e investigam conteúdos postados pelos empregados (ou por candidatos a cargos oferecidos), uma vez que a identificação de mensagens ou posturas prejudiciais à empresa endossa legalmente as demissões por justa causa. A esse respeito, Goffman ressalta a importância do controle da região de fachada:

Deveria estar claro que, da mesma forma como é útil para o ator excluir da plateia pessoas que o veem em outra apresentação que não condiz com aquela, também é útil excluir do público aquelas diante das quais representou no passado um espetáculo incompatível com o de agora. As pessoas que se movimentam muito para cima e para baixo executam isto de maneira grandiosa, ao tomarem a precaução de abandonar seu lugar de origem [...]. (GOFFMAN, 2008[1959]:128).

Durante a apresentação de Roberto, na oficina de fotografia, a sua fachada no âmbito do grupo era diferente daquela apresenta nas redes sociais, o que motivou o seguinte diálogo:

**Michelle:** – Eu queria falar uma coisa.

**Roberto:** – Diga!

**Michelle:** – Eu conheci o Roberto ainda no curso de Retrato e o Roberto sempre se mostrou uma pessoa reservada, quietinha, na dele... Aí um belo dia a gente começou a adicionar todo mundo no Facebook e comecei a ver as publicações do Roberto: – Gente, é isso mesmo?! Eu acho que não é esse o

Roberto que eu faço curso. Porque no meio da “tecnologia”, ele tem uma postura agressiva, que não condiz com a pessoa que ele é.

**Eu:** – Mas agressiva em que sentido?

**Michelle:** – Em todos os sentidos! Às vezes, quando alguém faz alguma crítica, a gente vê o Roberto agressivo! Ele escreve coisas bem fortes, mesmo se defendendo. Parece que ele quer criar uma imagem, uma carcaça...

**Fábio:** – marrenta!

**Michelle:** – marrenta!

**Roberto:** – Eu não sou marrento, não!

**Michelle:** – Mas é inacreditável como parecem duas pessoas! Uma pessoa que a gente convive aqui e outra a imagem que ele passa virtualmente. Têm muitas publicações com cunho sexual e eu não consigo ver o Roberto como a pessoa que ele aparenta ser... Parecem duas pessoas, o Roberto que mexe com computador, na internet e o Roberto aqui, um cara supertranquilo, “super” fácil de lidar. Na internet parece que ele é um cara difícil, um cara marrento, alguém já te falou isso?

**Roberto:** – Não, primeira vez que eu escuto isso.

**Rosane:** – Mas é o mesmo sentimento que eu tenho.

**Fábio:** – Eu compartilho do julgamento!

**André:** – Eu também, eu também!

**Diego:** – Eu também (já em tom de zombaria)!

**André:** – No Facebook, tu é “mó taradão”!, “mó revolucionário”! (Roberto sorri).

**Neide:** – É “putão” no Facebook! (a turma ri!)

[...]

**Eu:** – Você pelo menos concorda que nas redes sociais você se sente mais à vontade?

**Roberto:** – Acho que pelo fato de eu me sentir à vontade, eu exponho minhas opiniões, acho que eu sou mesmo do jeito que ela falou!

**André:** – Mas nada contra, não!

**Michelle:** – Mas eu quero saber quem é o Roberto?

**Roberto:** – De repente, sei lá...

**Diego:** – São as várias identidades!

Durante a discussão, os participantes, com base na conduta de Roberto, identificaram certo tipo de comportamento, mais recorrente nos meios virtuais, onde alguns sujeitos aparentam não ter plena noção do alcance de suas atitudes e negligenciam regras mais gerais de polidez e decoro, interagindo de forma inconsequente e demonstrando pouca autocensura. Para Goffman (2008[1959]:102), “A representação de um indivíduo numa região de fachada pode ser vista como um esforço para dar aparência de que sua atividade nessa região mantém e incorpora certos padrões.” O autor divide esses padrões em dois grupos: (1) a forma como o ator trata a plateia; (2) o modo como ele se comporta quando ao alcance visual/auditivo da plateia. Quanto ao primeiro, inclui momentos em que o ator se empenha em falar ou gesticular com a audiência, comunicando-se. Goffman denomina eventualmente estes padrões do primeiro grupo de “questão de polidez”. Já o segundo grupo de padrões é denominado pelo autor “decoro”, “embora algumas desculpas e restrições tenham de ser acrescentadas para justificar este uso” (GOFFMAN, 2008[1959]:102).

Tal fenômeno, de acordo com a fala de alguns dos participantes, é interpretado como reflexo do fato de que em interações virtuais, ao contrário das face-a-face, não há o constrangimento de uma reprovação imediata, o que provocaria a sensação de impessoalidade e, conseqüentemente, uma maior “liberação” do ator, se permitindo atitudes que não se sentiria à vontade em outros territórios:

**Aline:** – Bombardeando o colega... você acha que tem a ver também com o meio? Aqui você é de pessoa diferente e de repente com os seus camaradas, com seus amigos, enfim, na internet você se sente mais à vontade. Talvez aqui você ainda demore mais um pouco para tomar essa liberdade, você acha que tem a ver com isso também?

**Roberto:** – É também, quando eu não tenho muita intimidade com a pessoa eu fico mais assim...

**Neide:** – Mais retraído, né?

**Cristina:** Ah, mas eu vou fazer uma crítica! Eu nem te conheço, mas a minha sensação que essa coisa da tecnologia, estou falando em termos de mentalidade, eu sinto que hoje em dia as pessoas estão muito agressivas e só são agressivas canalizando para o virtual, canalizando frustração, reclamando de tudo. É como se tivessem duas ‘personas’, não sei qual é a real! É como se não tivesse, no campo do afeto e do real, capacidade de exteriorizar, ou não saber como, ou não dá conta. Então, chega ali (diante do computador) e a forma que encontra é atacar. A mim incomoda muito, se eu vejo alguém assim, eu ignoro. Eu ignoro aquelas pessoas que estão sempre agredindo e não são poucas...

É oportuno atentar um pouco mais para os motivos dessa postura hostil. Do ponto de vista interacional, pode-se afirmar que o comportamento agressivo destacado por Cristina, e reconhecido pelos outros participantes, evidencia certa inabilidade do ator (Roberto) de controlar suas regiões de fachada. Eu diria que este fator apoia o ponto sustentado de que os novos meios, como as redes sociais, tornam ainda mais complexas as operações que Goffman classificou como “segregação do auditório”, que podem ser consideradas causa e efeito do papel ao qual o indivíduo se incube e normalmente desempenha: “Graças à segregação do auditório, o indivíduo garante que aqueles diante dos quais desempenha um de seus papéis não serão as mesmas pessoas para as quais representa outro papel num ambiente diferente.” (GOFFMAN, 2008[1959]:52) Na Internet, segregar auditórios é uma tarefa quase impossível, pois vai de encontro à identidade democrática do meio – não há privacidade, todos os atores são públicos.

Poder-se-ia argumentar que, mesmo que a reação negativa não seja imediata, como nas interações face-a-face, ainda assim o ator estaria sujeito a algum tipo de retaliação, o que de alguma forma inibiria comportamentos desse tipo também nos meios virtuais. Em casos mais graves, isto pode vir a ocorrer, ensejando ações judiciais ou denúncias criminais, no entanto, a própria fala de Cristina revela que na maioria das vezes, a retaliação se restringe a ignorar aquele ator ou excluí-lo de seu “perfil”. Porém,

ainda que alguns levem adiante a empreitada de repreendê-lo, o ator-agressivo tem igualmente a prerrogativa de ignorar ou excluir seus críticos. Sendo assim, o mais provável é que o desgaste seja evitado e a ilusão de segregação seja mantida, como lembra Goffman:

Gostaria aqui apenas de notar que, mesmo que os atores tentem destruir esta segregação e a ilusão que ela cria, as plateias o impediriam muitas vezes de proceder assim. O público pode achar uma grande economia de tempo e energia emocional no direito de tratar o ator segundo seu valor profissional visível, como se ele fosse tão-somente o que seu uniforme exige que seja. A vida urbana tornar-se-ia insuportavelmente desagradável para alguns, se todo contato entre dois indivíduos acarretasse a participação nas aflições, aborrecimentos e segredos pessoais (GOFFMAN, 2008[1959]:102)

Além da aparente contradição na fachada de Roberto, que o grupo considera “supertranquilo” pessoalmente, mas “agressivo”, nas redes sociais, as opiniões dos participantes também o definiram como um sujeito revoltoso. André se refere a Roberto como “mó revolucionário!”. Neste caso, além da questão da polidez, ou do decoro, presente mais ostensivamente nas relações pessoais, é possível também inferir que Roberto tenha mais facilidade de se afirmar no mundo virtual, já que, de acordo com as palavras do próprio: “– Acho que pelo fato de eu me sentir à vontade, eu exponho minhas opiniões”. Neste caso, não se trata de agressividade gratuita, mas sim uma postura que permite dar vazão a um sentimento de inconformismo. Como veremos adiante, ele se descreve como alguém que tem ao mesmo tempo uma relação de fetiche e de dependência pela tecnologia, incorporando configurações enunciativas próprias de sistemas simbólicos baseados na cultura “micreira<sup>48</sup>” e dos games de ação. A postura agressiva reproduz a linguagem destes jogos e o inconformismo parece traduzir uma atitude de resistência às políticas massivas da indústria cultural na disseminação de valores como a exacerbação do gregarismo, a busca por popularidade e a obsessão pelo “culto ao corpo”.

Em seu autorretrato livre, no entanto, Roberto ensaia um grito de libertação em meio a um emaranhado de cabos e periféricos como mouse, teclado e o controle do videogame. Ele afirma que sua intenção era fazer um protesto caricato contra a “prisão

---

<sup>48</sup> Diferenciar os entusiastas por tecnologia exige sofisticada e extensa matização que foge ao escopo deste estudo. No entanto, ainda que de forma bastante generalista, definiria “micreiros” como aficionados por informática, em geral técnicos ou outros profissionais da área, que não são adeptos de ativismo político como os *hackers*; e não cultuam quadrinhos ou ficção científica como os *nerds*; nem são colecionadores de *gadgets* (dispositivos portáteis), como os *geeks*, sendo, os dois últimos, definições mais recentes de amantes da tecnologia.



tecnológica” a qual a humanidade estaria submetida, todavia, quando confrontado pela turma a respeito do contrassenso entre o discurso de sua foto e sua efetiva condição de “micreiro”, ele reconsidera e se assume devoto da tecnologia:

Figura 79 – Autorretrato livre de Roberto



Legenda: Roberto emaranhado em tecnologia

Fonte: arquivo do entrevistado

**Cristina:** Tá enrolado até o pescoço!

**Neide:** Totalmente!

**Roberto:** – Eu peguei um cabo de rede que tinha lá de dez metros enrolei no corpo todo para simular que estava preso. Peguei teclado, mouse, celular e deixei apenas o controle na outra mão para dizer: – Apesar de tudo, eu estou no controle!

[...]

**Aline:** – Eu achei que o discurso não está condizendo com o grito.

**Cristina:** – Pois é! O grito não é de desespero não, pode estar comemorando.

**Aline:** – Porque se não tem mais como ele sair, se ele está se sentindo preso, eu achei que ele deveria estar mais acuado.

**Diego:** – Vai ver ele gosta dessa condição de prisão!

[...]

**Michelle:** – Roberto, você quer se libertar ou não quer?

**Roberto:** – Não, eu não quero! Eu gosto dessa vida!

**Aline:** – Você gosta de ter o controle, né?

**Roberto:** – Isso!

Embora talvez não seja o caso da cultura “micreira”, o sentimento inconformista pode constituir-se como eixo ideológico principal de movimentos culturais. Muitos dos movimentos surgidos ao longo do século XX representaram iniciativas de transgressão política, cultural e/ou comportamental e assumiram no contexto ocidental

contemporâneo posturas “antissociais” ou contestadoras, conforme narra Schechner ao comentar os dilemas de sua geração:

Os nossos inimigos eram o racismo, o tráfico de armas, a opressão colonial, a pobreza imposta pela distribuição desigual de riqueza. Éramos contra muitas das leis injustas do Estado. E, nas artes, havia uma revolução semelhante e correlacionada: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos. Resumindo, opúnhamo-nos veementemente a todos os tipos de autoridade. Mas não éramos propriamente anarquistas, inclinávamo-nos mais para uma espécie de socialismo democrático. No entanto, havia um lado anarquista em tudo isto, um lado que é característico dos Anos Sessenta, essa explosão radical de atividade que vai de meados dos anos cinquenta até, mais ou menos, ao início dos anos oitenta. (SCHECHNER, 2012a:23)

As configurações enunciativas adotadas por integrantes destes movimentos possuem duplo sentido: afirmar pertencimento aos seus respectivos grupos; e questionar os valores morais dos contextos culturais nos quais estes grupos estão inseridos.

Contudo, independentemente do sentido das agências deste sujeito – seja adesista ou transgressor –, o multiculturalismo e os avanços tecnológicos, que permitiram o surgimento e a democratização das diversas formas de interação midiáticas contemporâneas, ampliaram enormemente as possibilidades de arranjos estéticos, aos quais qualquer ator social, independente de sua origem étnica, ou geográfica, pode ter acesso. Nesse sentido, a noção de valor social positivo (GOFFMAN:2008[1959]) assume outra dimensão, que sugere o deslocamento da ênfase no enfoque interacionista para uma abordagem interpretativa (ponto que será retomado no capítulo 4, p. 222), mais apropriada a traduzir os significados emergentes do entrecruzamento de diversos regimes simbólicos.

Cabe observar ainda que a atitude “inconformista” não é operada apenas por meio das configurações enunciativas tradicionalmente convencionadas pelos movimentos reconhecidos como contestadores. São possíveis formas de resistência que se configuram na postura consciente do indivíduo de se recusar a incorporar os valores morais e estéticos propalados por conjunturas simbólicas mais disseminadas, consideradas depositárias da norma geral de estilística e conduta. Para esses indivíduos, não perseguir “ideais estéticos corporais”, bem como reiterar que não se preocupam em se vestir de acordo com a ocasião ou com as “tendências da moda”, constituem formas de se contrapor ao *status quo*, como podemos conferir nas declarações de Diego em relação a um de seus autorretratos apresentado para oficina:

Figura 80 – Autorretrato de Diego para segunda proposta: “Fotogenia” (3ª ref.)



Legenda: Autorretrato, 2014  
 Fonte: arquivo do entrevistado

**Eu:** – Qual o risco que você está correndo?

**Diego** (respondendo em tom de deboche): – O risco de chegar aqui e a rapaziada: – Olha lá, parece o boneco do Michelin!

**Eu:** – O risco não é essa bermudinha xadrez?

**Diego:** – Não, a roupa é tranquilo [sic]! Até porque as roupas que eu uso, eu ganho, eu não compro. É bem capaz de eu estar com a blusa amarela e um short vermelho e estar “tranquilão”!

**Eu:** – Eu também não tenho o hábito de comprar, mas eu edito: – essa aqui eu uso, essa aqui não...

**Diego:** – Eu não edito, não! Eu uso na cara de pau. Eu vou para shopping de short de praia. Short curto é legal! O único risco mesmo é de ficar parecendo o bonequinho da Michelin...

Diego não recorre a signos de algum grupo em particular para expressar seu “inconformismo”, mas expressa satisfação em ostentar uma fachada “desleixada”, recusando-se a aceitar padrões estéticos “formais” ou de “boa apresentação”.

Os exemplos examinados até o momento mostraram que a atitude de inconformismo pode ser observada individual ou coletivamente, e em diferentes níveis de “radicalização”. Alguns grupos expressam esteticamente sua identidade de forma

mais explícita e contundente, entre eles podemos citar os ligados aos movimentos *Punk*, *Skinhead*, *Grunge*, *Gótico*, *Emo* etc. As magicaturas incorporadas que desempenham – o modo de vestir, os acessórios, os emblemas, os comportamentos etc. – lançam mão principalmente de forte impacto visual com o intuito de diferenciação ou mesmo afrontamento. Com isso, aqueles não familiarizados com os referenciais ético-estéticos de tais grupos, quando confrontados às suas visualidades tendem ao estranhamento, ao constrangimento ou mesmo a se sentirem ofendidos. Nesse sentido, tais configurações enunciativas parecem contrariar a noção de valor social positivo. Entretanto, à luz da abordagem situacional, por mais excêntricas que sejam, se as magicaturas articuladas forem coerentes às fachadas catexizadas, serão interpretadas positivamente pelos demais membros do grupo.

A complexidade para definir aquilo que compreende valor social positivo está associada à ampliação de territórios definidos a partir de processos pertencentes à lógica da identificação e suas formas idiossincráticas de subjetivação. Enquanto o conceito de identidade se inscreve mais efetivamente na formação perene do indivíduo e remete à sua tradição cultural herdada, bem como aos valores sólidos que definem alguém como membro de determinada sociedade, a lógica da identificação se instaura no transitório e na exigência de administração das múltiplas fachadas que permitem a este indivíduo navegar pelos grupos com os quais possui afinidades. Sob a lógica da identificação, desempenhar as magicaturas corretas é fundamental para se legitimar como membro de um grupo.

### 3.1.7 Magicaturas enquanto performance

A multiplicidade destacada sob a lógica da identificação enseja a observação de certos aspectos complementares à abordagem situacional, os quais podem ser examinados a partir da noção de performance, tal como proposta por Schechner. O principal ponto a ser elucidado se refere a como, diante da intrincada multiplicidade de processos de subjetivação, o ator apreende os valores sociais positivos para cada fachada catexizada e quais elementos devem compor as configurações enunciativas de suas magicaturas.

Para Schechner (2002: 35), a noção de performance se diferencia a partir de seus tipos, não se tratando de uma sequência de atos. O autor propõe a distinção de duas categorias de performance: “*make-believe*”, para as que demarcam claramente as fronteiras entre a atuação e o mundo real, o dia-a-dia; e a “*make-belief*”, para as que intencionalmente esfumam essas fronteiras. “*What about the many performances in everyday life? Playing professional roles, gender and race roles, and shaping one’s identity are not make-believe actions (as playing a role on stage or in a film most probably is)*” (SCHECHNER, 2002:35). Sua visão de “*make-belief*” se aproxima, portanto, das noções propostas por Goffman (2008[1959], 2011[1963] *passim*), das quais nos valem para esta análise.

Ao analisar os pronunciamentos oficiais do presidente George Bush, na Casa Branca, Schechner (2002:35) argumenta que os signos contextuais – o local (Salão Oval); a presença de figuras eminentes, incluindo o vice-presidente; a ostentação de emblemas e símbolos que remetem à autoridade e à pátria como o selo presidencial; a parafernália midiática, etc. – determinam o caráter teatralizado da *performance* do ator-presidente – que pertence à categoria “*make-belief*”, na qual as fronteiras entre interpretação e realidade se confundem.

Each detail is choreographed, from how the President makes eye contact (with the camera, with the selected audience at a town meeting), to how he uses his hands, dresses, and is made-up. The goal of all this is to ‘make belief’ – first, to build the public’s confidence in the President, and second, to sustain the President’s belief in himself. His performances convince himself even as he strives to convince others” (SCHECHNER, 2002:35).

Nessas ocasiões, as dimensões enunciativas do corpo-presidente têm de ser operadas de forma orquestrada e redundante, o espaço para espontaneidade e improviso é mínimo, bem como elas precisam apresentar estrita coerência com o contexto sógnico (pronunciamentos na Casa Branca) construído para convencer os interlocutores da autoridade do ator-presidente e da validade daquilo que é comunicado. Isto é, ainda que esse ator seja o elemento chave na *mise-en-scène* enunciativa, ele não tem autonomia sobre as dimensões enunciativas da sua representação, sendo elas completamente determinadas pelo caráter protocolar da solenidade, a qual se classifica como uma performance ritualística (TURNER, 1987), caracterizada por sua sequência de atos simbólicos.

A noção de “performance”, entendida como o desempenho de “comportamentos restaurados” que demandam “treinos e ensaios” (SCHECHNER, 2002), não preconiza a espontaneidade como requisito para expressões autênticas. De acordo com Dawsey

(2005:21), tanto Turner quanto Schechner definem a “antropologia da performance” a partir das relações entre drama social e drama estético. Para Dawsey, “a subjuntividade que Victor Turner (1982d, p. 83)<sup>49</sup> e Richard Schechner (1985a, p.6)<sup>50</sup> atribuem à performance, particularmente à performance estética, característica de quem age num estado de distanciamento (“como se”), torna-se cotidiana”. Dawsey acredita que a performance social também se apresenta na forma estética, da mesma forma que Schechner. Portanto, o caráter teatralizado dos pronunciamentos presidenciais não compromete a redundância entre aquilo que o ator “afirma” de si e sua condição efetiva, e, assim, não configura “impostura”. Mesmo em simulações como nas encenações dramáticas e nas interações cotidianas, quando um indivíduo imita os trejeitos de outrem, seria impreciso classificá-las como imposturas, a menos que sejam simulações desempenhadas com a intenção ludibriar a plateia.

O relato de André à oficina de autorretratos ilustra a noção de “comportamento restaurado”. Ele revela que seu processo criativo consistiu em reconstituir os momentos em que sente a perda da mãe, sobretudo ouvindo a canção que o remete ao episódio do dia anterior à sua morte. Com isso, André consegue “restaurar” os sentimentos vivenciados e sua fotografia busca expressar essa emoção. Seu relato descreve como sua performance foi desempenhada a partir de “treinos e ensaios”.

Figura 81 – Autorretrato de André, tema livre (3ª ref.)

---

<sup>49</sup> TURNER, Victor. “Social dramas and stories about them”. In: TURNER, Victor. *From ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982. p. 61-88.

<sup>50</sup> SCHECHNER, Richard. “Points of contact between anthropological and theatrical thought”. In: SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985a. p. 3-33.



Legenda: 2m:33s, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

– Vai dar para perceber que eu estou com o controle remoto e que fiz toda questão do mundo de fazer a foto no momento que a música está lenta e cresce, que foi o momento que eu ouvi Deus falar comigo que não iria levar minha mãe aquele dia.

Foi difícil, mas eu consegui de primeira! Porque máquina fotográfica sabe como é? Toda hora dá *stand by*...

A foto mais interessante é uma antes dessa, que eu estou chorando e eu olho assim (André faz o gesto de olhar para câmera e acionar o obturador pelo controle remoto) porque eu quis fazer a foto que não estava valendo ‘olhando’ para mostrar que não era aquela, né? (ele esclarece que tal procedimento o auxiliaria a identificar a foto correta no momento da edição).

E eu clico a foto realmente no momento que eu lembro os milagres que Deus fez na minha vida: primeiro que minha mãe não sofreu. Deus não a curou, como eu pedi, mas me deu o encontro com ela no hospital. Eu estava com ela no dia. Ela me acordou três e meia da manhã e falou: – André, André! Você tocou em mim?

Eu falei: – Não, mãe!

Ela: – Eu vi uma luz muito forte e senti alguém tocando na minha perna.

André mostra a foto.

– É o exato momento que eu estou chorando e ouvindo o som. Fiz questão de deixar a sala da minha casa do jeito que estava porque era assim que eu fazia. Eu não ficava arrumando a minha casa para ouvir uma música. Então, eu estou em obra lá em casa e está uma ‘zoeira’! Eu fiz questão de deixar do jeito que está porque senão vai ficar uma coisa meio ‘não verdadeira’, né? Eu quis realmente mostrar o que acontecia. Eu sou um cara muito ruim de memória, então eu sempre pego o encarte para ler a música junto. Estou com encarte na mão... quis fazer tudo muito real, eu realmente estou ouvindo a música, com o ‘controlezinho’ ali na mão direita e quando dá ‘2m:33s’, que é o título da foto, ou seja, o momento em que a música cresce e que eu no hospital recebi a notícia que Deus não iria levar minha mãe.

A fotografia de André não foi produzida durante o episódio do quarto do hospital, nem é um flagrante do momento em que espontaneamente escuta a música que lhe proporciona as recordações narradas. Trata-se de uma encenação, que envolveu elaboração, preparação e realização de modo a reconstituir a carga emocional proporcionada pela experiência. Portanto, apesar de encenação, a redundância entre a performance e o drama vivido é completa e sua magicatura foi recebida pelo grupo como plenamente sincera.

A formação do repertório das “magicaturas incorporadas”, mesmo nas situações mais “teatralizadas”, não se dá exclusivamente por meio de preparação específica para determinada representação. A habilidade em operar os conteúdos enunciativos é adquirida ao longo da vida e as mesmas magicaturas podem ser desempenhadas em diferentes representações. Processo análogo ao emprego do código linguístico, onde por meio da articulação de poucos elementos distintivos é possível a formulação de qualquer enunciado. A esse respeito Goffman destaca:

Uma representação teatral ou um conto-do-vigário encenado requerem um texto completo da parte falada do papel; mas uma grande parte referente à ‘expressão emitida’ é frequentemente determinada apenas por escassas instruções de cena. Espera-se que o executante de ilusões já saiba bem como usar a voz, o rosto e o corpo, embora ele – bem como quem quer que o dirija – possa achar realmente difícil fornecer uma descrição verbal detalhada deste tipo de conhecimento. E nisto, naturalmente, aproximamo-nos da situação do homem comum nas ruas. A socialização pode não envolver tanto uma aprendizagem dos múltiplos detalhes específicos de um único papel concreto; frequentemente não haveria tempo ou energia suficiente para isso. O que parece ser exigido do indivíduo é que aprenda um número suficiente de formas de expressão para ser capaz de ‘preencher’ e dirigir mais ou menos qualquer papel que provavelmente lhe seja dado. As encenações legítimas do cotidiano não são ‘representadas’ ou ‘assumidas’ no sentido de que o ator sabe de antemão exatamente o que vai fazer e o faz exclusivamente em razão do efeito que provavelmente venham a ter. As expressões que se julga que ele emite serão especialmente ‘inacessíveis’ para ele. Mas, tal como no caso de atores menos legítimos, a incapacidade do indivíduo comum de formular de antemão os movimentos dos olhos e do corpo não significa que não se expressará por meio desses recursos de um modo dramatizado e preestabelecido no seu repertório de ações. Em resumo, todos nós representamos melhor do que sabemos como fazê-lo (GOFFMAN, 2008:72).

Nos exemplos citados até aqui as dimensões enunciativas do corpo-ator são operadas afirmativamente, entretanto, corroborando a tese de que é impossível ao significante não significar, no exemplo a seguir, a **não ação**, isto é, a impassibilidade expressa através da dimensão “corpo-performance” se traduz em manifestação de protesto e resistência.





Figura 82: Detalhe de August Landmesser em foto de navio militar alemão



Legenda: “A coragem de dizer não”

Fonte: Revista de História

Quando, em 1936, em plena ascensão nazista, durante o lançamento de um navio militar em Hamburgo, o operário alemão August Landmesser permaneceu de braços cruzados durante saudação ao regime, seu protesto silencioso o destacou da multidão. Landmesser chegou a ser filiado ao Partido Nazista (1931), mas foi expulso e condenado por se casar com a judia Irma Eckler, com quem teve duas filhas. De acordo com os registros, Irma foi mandada às câmaras de gás e a história da família ficou conhecida apenas em 1996, quando Irene, uma de suas filhas, escreveu um livro após ter reconhecido o pai na fotografia acima, que havia sido recentemente publicada por um jornal alemão. Landmesser foi libertado em 1941 e recrutado para lutar na Croácia, onde foi declarado morto em combate<sup>51</sup>. A eloquência de sua “não ação” performática permite que a imagem prescindia de título ou legendas para que entendamos perfeitamente o significado de seu gesto.

O caso de Landmesser para as análises iniciadas no capítulo anterior, nas quais Schechner (2002), aprofundando as análises de Turner sobre a relação entre drama social e drama estético aponta para a realimentação entre essas duas instâncias, e para a formulação e difusão das performances:

---

<sup>51</sup> SALES, Felipe. “A coragem de dizer não” in Revista de História, 2012.

O que é mais claro e usual no modelo do drama social é o relacionamento não muito fluido entre processos estéticos e processos sociais, incluindo dramas estéticos e sociais. Essa relação pode ser descrita como um número horizontal 8 ou o símbolo do infinito. Esse modelo proposto num contínuo e interminável processo, dramas sociais afetam dramas estéticos e vice-versa. Quer dizer, as ações visíveis de todo drama social são informadas, formadas e guiadas por princípios estéticos e pelos dispositivos de performance/retórica. Reciprocamente, as práticas estéticas visíveis de uma cultura são informadas, formadas e guiadas pelos processos de interação social. O político, o ativista, o advogado ou o terrorista, todos usam técnicas de performance – encenam maneiras de se dirigir aos diversos públicos, cenários etc. – para apresentar, demonstrar, protestar ou suportar ações sociais específicas - ações projetadas para manter, modificar ou inverter a ordem social existente. Reciprocamente, os artistas delineiam as ações performadas na vida social, ‘eventos reais’, não somente como materiais a serem representados, mas como temas, ritmos e modelos de comportamento e representação. Há um fluxo de realimentação positiva entre o drama social e estético. Esse modelo demanda que cada drama social, cada drama estético (ou outro tipo de performance) seja compreendido em suas circunstâncias específicas, culturais e históricas” (SCHECHNER, 2012b:77).

Essa perspectiva evidencia, portanto, que as performances desempenhadas pelos atores nas interações cotidianas são reencenadas em dramas estéticos, sendo que tal sinergia é responsável por tornar as interpretações públicas e acessíveis a outros atores. Schechner (2012a:29), afirma que: “Performances – sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos. Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes – ‘até mesmo por nós’”. O autor ressalta ainda que os artistas ensaiam e treinam, moldando suas apresentações, até um nível altamente estilizado, como em apresentações de dança – tais quais o *Kabuki*, *kathakali*, *ballet*, ou as danças dramáticas dos povos nativos australianos. “Ou [a performance] pode ser congruente ao comportamento da vida diária, como no naturalismo. Além das performances artísticas, existem os esportes e os entretenimentos populares, que variam do circo ao rock, e, claro, os papéis da vida diária.” (SCHECHNER, 2012b:49) Nas reencenações dramáticas estéticas, conformam-se assim os múltiplos repertórios simbólicos, bem como os elementos apropriados nas inumeráveis configurações enunciativas. Não por acaso, muitos movimentos culturais possuem as dimensões artística e política, sobretudo, porque que uma constitui o substrato da outra. Característica que também explica as posturas contestadoras ou transgressoras.

A sinergia entre drama social e estético também está presente nos diferentes processos que regulam a incorporação de indivíduos aos grupos. A legitimidade do ator pode ser inferida por julgamentos baseados na aparência e nos comportamentos, ou

ainda, através de procedimentos mais incisivos como ritos de passagem, demonstrações de comprometimento, entre outros. O paralelo entre drama social e teoria do processo ritual encontra-se na obra de Turner. O autor afirma (1987:25): “*The social drama is an eruption from the level surface of ongoing social life, with its interactions, transactions, reciprocities, its customs for making regular, orderly sequences of behavior*”. Para Turner, o drama social pode ser impulsionado por paixões, compelido por volições, subjulgando qualquer consideração racional.

Justamente porque a relação entre o drama social e o estético envolve disputas irracionais por legitimidade e pertencimento que o comprometimento dos atores é constantemente posto a prova. Uma das possibilidades são as demonstrações de domínio sobre assuntos relativos ao grupo, desde aspectos técnicos e/ou tecnológicos até a trajetória de um dado movimento – sua produção, seus valores, referências e indivíduos mais influentes. Em outras palavras, além das magicaturas incorporadas, o ator pode ter de desempenhar magicaturas que comprovem sua condição de especialista ou aficionado. Conseqüentemente, alguém que ostente elementos de configurações enunciativas próprias de determinado grupo ou movimento, e não demonstre possuir minimamente outros atributos legitimadores, corre o risco de ser discriminado como impostor. Por exemplo, quando o ator é tachado de “poser” – gíria de cunho pejorativo difundida entre roqueiros e punks, mas utilizada em referência a qualquer indivíduo que procura “se parecer com aquilo que não é”.

No entanto, para que uma magicatura, enquanto performance, seja considerada impostura, sua avaliação não pode desconsiderar o contexto e a intenção com que ela foi desempenhada. Na entrevista de João Eduardo, ele apresentou uma fotografia sua, na qual maneja uma câmera fotográfica profissional:

Figura 83 – saída fotográfica (3ª ref)



Legenda: Quarta imagem apresentada por João Eduardo  
 Fonte: acervo do entrevistado

– essa foto, quando eu olho assim de bate pronto, eu tenho muito orgulho dela porque eu me sinto realmente fotógrafo.

Aqui ocorre uma contradição interessante, pois a magicatura desempenhada constitui de certa forma “impostura”, mas que, em última análise, não configurou má-fé. A imagem e o enunciado em questão retratam “um fotógrafo no desempenho de sua profissão”. Todavia, nessa fotografia João Eduardo ainda não atuava como fotógrafo profissional, tampouco o equipamento fotográfico por ele ostentado era de sua propriedade. Apesar de essa incongruência sugerir “impostura” (uma vez que não há redundância entre o que a imagem sugere e a real condição do ator), João Eduardo declarou em outros trechos de seu relato que a ocasião se deu durante o curso de fotografia, portanto, mesmo o equipamento não sendo dele, sua fala: “eu me sinto realmente fotógrafo”, foi “sincera”, na acepção de Goffman (2008[1959]:25), ao afirmar que “quando o indivíduo não crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita, podemos chamá-lo de cínico, reservando o termo ‘sincero’ para os que acreditam na impressão criada por sua representação”.

Para Goffman (2008[1959]:25), seria cínico quem, “com todo o seu descompromisso profissional, pode obter prazeres não-profissionais da sua pantomima, experimentando uma espécie de jubilosa agressão espiritual pelo fato de poder brincar à vontade com alguma coisa que o público deve levar a sério”. Dessa forma, percebe-se que uma magicatura apenas pode ser considerada impostura caso constitua uma simulação “cínica”, desempenhada com intuito de ludibriar a “plateia”, o que não é o caso da fotografia em questão, que traduz, “sinceramente”, a idealização de João Eduardo ao se visualizar fotógrafo.

Em resumo, a impressão que se pretende produzir nos outros depende do sucesso em se estabelecer a definição situacional apropriada. Neste sentido, as magicaturas são instrumentos imprescindíveis, mas nunca infalíveis, exigindo do ator enorme habilidade em adequá-las aos diferentes territórios nos quais transita. Assim, por mais elaboradas que sejam, nunca se pode garantir o sentido com que serão interpretadas por seus interlocutores, que por sua vez avaliarão sua coerência e produzirão julgamentos morais a respeito de seu **valor social**. Assim, tendo sido delineada a formulação sobre os aspectos funcionais, proponho discutir os “porquês” inerentes às afirmações de si.

### 3.2 O que move o Eu

Para iniciar a reflexão sobre as motivações do sujeito magicaturista, sugiro retomar as micronarrativas autobiográficas. A multiplicação dos domínios vivenciados, bem como a diversidade dos referenciais ético-estéticos acessados – ambos, aspectos significativamente intensificados quando observados nos cenários edificadas sob a lógica da identificação – encontram nessas construções discursivas mapas simbólicos essenciais para sua compreensão fenomenológica.

Ora, se os espaços biográficos de indivíduos comuns, conforme propõe Arfuch, são em grande parte concebidos sob a mesma lógica dos espaços biográficos dos sujeitos célebres, as motivações deste ator serão análogas ou, ao menos, inspiradas no leque de opções ofertado midiaticamente. Arfuch (2010:24) afirma que “os dois polos arquetípicos da experiência” – as vidas célebres e as comuns – somadas à curiosidade, seja literária, midiática ou científica confluem para “as novas maneiras como o biográfico se integra naturalmente no horizonte da atualidade”. A autora irá afirmar que a insistência na exposição pública da privacidade de todas as formas possíveis não seria um simples desdobramento banal da estratégia de captar espectadores, mas “investia-se de novos sentidos e valorações, traçando figuras contrastantes da subjetividade contemporânea”. (ARFUCH, 2010:24)

Cabe aqui, no entanto, breve contextualização sobre o modo como emprego o termo “célebre”. Ao utilizá-lo, não procuro aludir à celebridade em termos hegemônicos, ao contrário, nosso panorama cultural – fragmentado em nichos de abrangência extremamente variada – permite que os sujeitos possam ser “célebres” ou “ídolos” de

grupos menos expressivos, mesmo sendo desconhecidos do *mainstream*. Isto é, eles representam para seus admiradores a mesma função arquetípica que os principais expoentes da cultura *Pop* desempenham para os grandes públicos.

No entanto, se a análise se voltar apenas às produções do *mainstream*, se torna patente que a indústria do entretenimento, lançando mão de intensa matização como estratégia para “repaginar” seus produtos, se socorre à exaustão do culto ao corpo, ao consumo e à exposição midiática, como principais recortes temático-ideológicos. Nesse âmbito, tanto os meios tradicionais da cultura de massa, em suas peças de entretenimento, jornalismo e publicidade quanto, mais recentemente, os meios virtuais com sua intrincada rede de canais de distribuição e compartilhamento de conteúdo, tendem a disseminar modelos de espaços biográficos concatenados a partir de três variantes discursivas: (1) as micronarrativas do “Eu”; (2) a retórica neoliberal da meritocracia; (3) e o discurso bajulador das estratégias de mercado, que promovem o espectador/consumidor ao estatuto “dos que têm sempre razão”. Em outras palavras, tomados apenas os discursos midiáticos de maior visibilidade, a imagem que se conforma sobre atores e espectadores aponta para o individualismo exacerbado, ou nos termos de Arfuch (2010:19), “a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do individual.”

A despeito de uma visão em sobrevoo dos discursos midiáticos sugerir um panorama “alienante” e de influência inegável, sobretudo, em magicaturas cotidianas operadas nos territórios virtuais, esta pesquisa permitiu perceber outras possibilidades, nas quais o ator exerce plena reflexão crítica e se aventura a elaborar questões existenciais autênticas. Desse modo, do ponto de vista das motivações das “afirmações de si”, o papel da indústria cultural de massa é, sem dúvida, uma inspiração fundamental, mas está longe de ser a única.

### 3.2.1 Expressões existenciais

Michelle abre sua apresentação na oficina de autorretratos com a seguinte autodefinição:

“Breve narrativa autobiográfica: nasceu livre e amante das artes, abriu mão de sua criatividade para formar-se farmacêutica, descobriu a fotografia e tornou-se livre novamente”.

Ela deixou seu emprego em uma empresa da indústria farmacêutica para se tornar fotógrafa. Há um ano, ela vem fazendo cursos e investindo em equipamento, e define seu autorretrato como um grito de libertação:

Figura 84 – Autorretrato de Michelle, tema livre (3ª ref)

## Autorretrato livre



Práticas Fotográficas

3

Legenda: “Libertas Quæ Sera Tamen”, 2014  
Fonte: arquivo da entrevistada

A maquiagem borrada, a nudez e o crucifixo são elementos de grande simbolismo. Por coincidência, mas não por acaso, no seu autorretrato livre, Fátima utiliza signos muito próximos e seu relato evidencia intenção análoga a de Michelle:

Figura 85 – Autorretrato de Fátima, tema livre (4ª ref)





Legenda: sem título, 2014  
Fonte: arquivo da entrevistada

A comparação das fotografias de Michelle e Fátima aponta a nudez como expressão de liberdade. No caso de Michelle, trata-se do início de uma nova trajetória, e, para Fátima, uma forma de despir-se da opressão imposta pelo acúmulo de papéis de uma mulher de meia-idade, defensora pública, filha e mãe. Ambas fazem menção à religiosidade, Michelle com um crucifixo e Fátima com um terço. No entanto, suas fotografias também evidenciam uma diferença de postura. Enquanto Michelle aparece gritando e com a maquiagem borrada, em uma clara atitude de libertação, Fátima reza como se pedisse força e se banha como se buscasse energia e purificação, em um grande esforço de renovação.

No caso de Aline, que preferiu não reproduzir nenhuma das obras de referência sugeridas, a fotossequência que inspirou seu autorretrato foi “*The Bogeyman*” (1973), de Duane Michals:

Figura 86 – Obra de referência do autorretrato de Aline



Legenda: *The Bogeyman*. Duane Michals, 1973

Fonte: *Ficción Fotográfica*, 2015

Ela utilizou um cabideiro e brincou com a ilusão de presença, no entanto, descartou a ideia de “amigo imaginário” ou de bicho-papão (nosso personagem equivalente ao *bogeyman*), associando a sensação de presença à perda recente de seu pai:

Figura 87 – Primeiro autorretrato de Aline, tema livre (3ª ref.)



Legenda: Sua Ausência, 2014. Autorretrato inspirado em “The Bogeyman” (1973) de Duane Michals  
 Fonte: arquivo da entrevistada

Em seu autorretrato, Olídeo descreve a sensação de recomeço após ter se submetido a uma cirurgia cardíaca de alto risco:

Figura 88 – Autorretrato de Olídeo, tema livre (3ª ref.)



Legenda: sem título, 2014. Inspirado em “*Self-Portrait as a Drowned Man*” (1840) de Hippolyte Bayard.  
Obra de referência da terceira proposta, “Protesto”

Fonte: arquivo do entrevistado

**Olídio:** – Eu me baseei no Bayard<sup>52</sup>, só que não exatamente o mesmo conceito porque ele fazia um protesto e a minha intenção era uma apenas uma imagem referencial. Quem não me conhece ainda não sabe, mas eu fiz uma cirurgia ano passado...

**Cristina:** – No coração?

**Olídio:** – Fiz uma revascularização justamente durante o outro curso que fiz com o mestre aqui (se referindo a mim).

Os elemento que coloquei foram o soro, porque eu trabalho com soro, então quis pôr o soro em vez de colocar o sombreiro,

[...]

O soro se encaixou no conceito que eu gostaria de transmitir, pois representa a revitalização. A luz é lateral, eu tentei outras possibilidades, com flash, sem flash, mas quando fui tratar não gostei e refiz tudo. Foi quando percebi a luz entrava lateralmente, preparei o lugar e fiz ali. O roupão eu comprei, mesmo não tendo o costume de usar roupão, mas eu usava no hospital. Achei que tinha a ver com o conceito. Deixei entreaberto, estiquei o braço, a mão... por que que eu estiquei a mão? Porque representa o número cinco, o número de intervenções que eu fiz nas artérias. E a luminosidade de lá pra cá, é como se eu estivesse no escuro, mas vindo para luz. Você está no escuro e a luz representa a vida!

**Aline:** – Acho que você se expôs muito mais nessa!

**Eu:** – Aqui é a biografia dele presente. Eu imagino o que seja passar por cinco intervenções no coração, por mais que você seja um sujeito calmo, tranquilo... a pessoa deve se perguntar: – será que eu escapo ou não escapo?

**Olídio:** – Foi justamente isso! Diferente do Bayard, eu pensei: – eu não quero protestar por nada, eu vou expressar uma referência, um marco...

---

<sup>52</sup> Apesar de não haver exigência de reproduzir obras de referência para os autorretratos livres, Olídio se inspirou na obra de Hippolyte Bayard, “*As a Drowned Man*” (1840), sugerida na terceira proposta: “Protesto”.

No final de seu relato, Olídio se mostra recompensado: “– não quero protestar por nada”. Ele considera a experiência um marco que o fez perceber a importância da vida. Mesmo sentimento descrito por André ao falar sobre o aprendizado adquirido por ocasião da morte de sua mãe:

[...] – quando eu cheguei no quarto do hospital, ela estava muito ofegante, não estava bem. Fiquei preocupado e pedi para enfermeira chamar o médico. Quando o médico da emergência entrou no quarto, ela piorou ainda mais e ficou muito fraca. Toda a família estava lá e o médico pediu que saíssem, aí meu pai levou o pessoal embora e eu fiquei sozinho. Puseram uma porção de aparelhos nela, eu vendo aquilo, mas fiquei forte, né?! Aí o médico chegou para mim e perguntou: – você sabe da situação dela? – Eu sei! Ele falou: – a gente vai ter que descer com ela. Respondi: – tudo bem! Demorou ainda uns vinte minutos para levarem ela e tudo indicando que ela estava piorando. E quando botaram ela na maca para descer, eu desmontei! Entendeu? Aí eu desmontei... foi muito complicado! Pedi ao médico para dar um beijo nela porque para mim ela ia embora. Eu dei o beijo, falei que a amava muito... ela respondeu, ela não estava falando, mas respondeu: – eu sei, eu sei!

Eu voltei para o quarto, a enfermeira entrou comigo, porque ela viu que eu estava mal. Até então eu não tinha caído ainda! Ela ficou um pouco comigo, eu lhe disse que estava bem e quando ela partiu, eu fiquei no quarto desesperado. Eu não queria que a minha mãe fosse embora naquele momento, justo quando eu estava sozinho!

Eu carrego no celular uns cantores que falam de Deus... Jesus. Comecei a ouvir o CD, chorando e pedindo a Deus para não levá-la porque eu ia me sentir muito mal, sozinho naquele lugar, dentro do quarto que eu fiquei tanto tempo com ela... e tem uma música nesse CD, chamada ‘A Voz’, que no momento em que o instrumental cresce, eu tenho a convicção de que foi uma ‘verdade pura’! Eu comecei a rir de felicidade porque eu senti Deus falando que ela não ia aquele dia. Senti claramente!

[...]

Passaram cinco minutos, o enfermeiro entrou no quarto e falou: – cara, fica tranquilo, tua mãe está bem! Está estabilizada. Aquele momento marcou muito a minha vida, mesmo sendo um dos piores dias da minha vida.

Em seu autorretrato livre, André se fotografa em casa, ouvindo a música da situação vivenciada no hospital, através da qual rememora a experiência. O título “2m33s” faz referência ao trecho da canção em que ele afirma ter ouvido Deus atendendo suas preces:



Figura 89 – Autorretrato de André, tema livre (4ª ref)



Legenda: 2m:33s, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

– essa música marcou muito a minha vida. Às vezes, quando eu estava em casa, eu ficava ouvindo o CD. Ali eu me desmanchava, não só de saudade, mas de agradecimento ao Senhor por ele ter atendido meu pedido. E eu quis mostrar isso pra vocês.

O que as entrevistas e a oficina de autorretratos evidenciaram foi que estas narrativas biográficas aglutinam elementos de ordem moral, estética, pragmática, emocional, afetiva etc. e que as magicaturas operadas pelos participantes, como veremos adiante, obedecem diferentes níveis de consciência. Dito de outra forma, as “afirmações de si” elaboradas por esses sujeitos possuem motivações que podem ser racionalizadas em maior ou menor grau, mas que compreendem principalmente habilidades de socialização que acionam os mais heterogêneos componentes da subjetivação. Franz Boas já apontava para essas questões ao estudar tribos indígenas da América do Norte, em *A Mente do ser humano primitivo*:

Há, no entanto, um traço da vida social que tende a manter presente na mente do povo a adesão conservadora às ações habituais. Trata-se da educação da juventude. A criança, em quem ainda não se desenvolveu a conduta habitual de seu meio, adquirirá boa parte dessa conduta por imitação inconsciente. Em muitos casos, porém, procederá de uma maneira diferente do costume usual e será corrigida pelos mais velhos.

[...] Um sincero exame de nossa própria mente nos convence de que o ser humano comum, na grande maioria dos casos, não determina suas ações pelo raciocínio, mas primeiro age e depois justifica ou explica seus atos pelas considerações secundárias que são comuns entre nós. (BOAS, 2010 [1938]:162).

Vale lembrar que o fato de grande parte de nossas ações serem tão habituais a ponto de as exercemos sem reflexão não significa que não possuam função magicaturística. Ocorre que, conforme sugere Boas, a socialização, desde a infância, em grande parte se dá pela transmissão e pela imitação de outros indivíduos. Assim, apesar de na infância as fachadas ainda não estarem completamente formadas, a criança aprende a diferenciar atitudes que provocam tanto aprovação como reprovação, e com isto ela constrói seu repertório inicial de magicaturas como parte do conjunto de performances (SCHECHNER, 2002) mais elementares.

### 3.2.2 A preparação magicaturística

Esse conjunto de performances é formado a partir de constante preparação, seja focando uma situação específica ou reelaborando experiências marcantes. Elas podem ser encenadas privadamente através de solilóquios, na simulação de interações nas quais interpretamos personagem e interlocutor, em alguns casos, diante do espelho, o que nos permite ensaiar o gestual das configurações enunciativas. Nesses treinos mentais, rememoramos situações críticas de vivências anteriores e imaginamos outras atitudes e desempenhos que teriam sido mais adequados, redefinindo seus desfechos. Outra possibilidade é a formulação de interações fantasiosas, baseadas em idealizações e expectativas que projetamos para um dado cenário e os atores com quem vamos, ou poderíamos vir, a “contracenar”. Ficamos satisfeitos, quando a conclusão das interações “reais” corresponde ou supera o que imaginávamos e nossa frustração se destaca se fracassarmos em atuar como havíamos idealizado, resultando em epílogo que julgamos desfavorável.

Assim, quando desempenhamos uma performance, mesmo que as circunstâncias sejam extraordinárias e não tenhamos nos preparado especificamente para a ocasião, “improvisamos” através de comportamentos restaurados, praticados em interações análogas ou em nossos treinamentos mentais. É bem verdade que o nosso repertório não é inesgotável e nossa trajetória biográfica nos prepara mais para alguns cenários do que para outros. Mesmo assim, nossas respostas, ainda que não sejam adequadas, não são inéditas, uma vez que são o produto do acúmulo de nossas vivências:

Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are made of “twice-behaved behaviors,” “restored behaviors,” performed actions that people train to do, that they practice and rehearse. That training and conscious effort go into making art is clear. But everyday life also involves years of training, of learning appropriate bits of behavior, of finding out how to adjust and perform one’s life in relation to social and personal circumstances. The long infancy and childhood specific to the human species is an extended training and rehearsal period for the successful performance of adult life. “Graduation” into adulthood is marked in many cultures and religions by initiation rites. But even before adulthood, some persons more comfortably adapt to the life they are assigned than do others who resist or rebel (SCHECHNER, 2002:22).

A noção de performance também ajuda a perceber que, se as representações variam em relação ao grau de preparação, o mesmo pode ser observado sobre as magicaturas. Deste modo, é possível classificá-las verificando seu nível de espontaneidade. Proponho sua divisão em quatro tipos:

- (1) as mais complexas são as **planejadas**. Necessitam de preparação específica e são calculadas previamente, tendo em vista uma determinada situação. Expedientes complementares podem ser empregados como auxílio, entre eles, a elaboração de apresentações, comprovações de titulação, elementos cênicos, atuações em equipe etc;
- (2) as **improvisadas** podem ser exigidas mesmo nas situações para quais houve planejamento, servindo para corrigir “desvios” nas definições situacionais ou complementar aspectos negligenciados pelas magicaturas iniciais. Do mesmo modo, elas podem ser desempenhadas em ocasiões inesperadas, sendo que ambas – planejadas e improvisadas – são intencionais e conscientes, diferindo apenas na medida da preparação;
- (3) as **inconscientes** ou **involuntárias** são ações praticadas de forma espontânea e sem reflexão, que, apesar de não intencionais, poderão ser consideradas magicaturas, desde que reforcem as fachadas catexizadas;
- (4) por último, destaco as magicaturas que exigem preparação, mas que não são destinadas a nenhuma situação específica. Proponho chamá-las de **ostensivas**, pois estariam em evidência na maioria das representações desempenhadas pelo ator. Em geral, referem-se a “magicaturas incorporadas” operadas a partir da dimensão corpo-suporte, como o corte de cabelo, tatuagens, compleição física etc., mas poderia citar igualmente as “magicaturas de formação” ou “de emblema”. Ou seja, estas magicaturas tendem a ser significativamente coerentes com os projetos individuais e as principais atividades do ator, sendo evidenciadas ou omitidas de acordo com a fachada exigida em cada interação.



A classificação acima é válida somente enquanto recurso didático, uma vez que, as estratégias descritas são articuladas em conjunto. Conforme destaca Goffman (2008[1959]:207), podem ocorrer consequências importantes para o ator em decorrência de sua conduta. Alguns exemplos citados pelo autor são o momento da entrevista de trabalho, quando decisões são tomadas pelo entrevistador somente com base na encenação da entrevista do candidato. Para garantir que sua representação seja adequada, o candidato provavelmente se preparará tanto em termos de aparência quanto das respostas, de forma a criar uma impressão favorável e também para se sentir seguro. Goffman também cita entrevistas para televisão, quando entrevistados devem seguir toda uma preparação prévia para garantir um bom impacto de sua representação no momento em que as câmeras forem ligadas. “A força dessa preocupação avalia-se pelas indignidades que os atores de alta posição estão dispostos a sofrer a fim de se saírem bem: os parlamentares aceitam maquilar-se e admitem que lhes digam o que devem vestir; os boxeadores profissionais rebaixam-se a fazer uma exibição, à maneira dos lutadores, em vez de um assalto.” (GOFFMAN, 2008[1959]:207).

Há outro componente que não pode ser preterido e que se refere aos aspectos da representação, a motivação. A crítica tecida por Ortner (2011:447) contrapõe motivação por interesse racional à motivação emocional. Para a autora: “a teoria da motivação dominante na antropologia da prática é derivada da teoria do interesse. O modelo é o de um ator essencialmente individualista e de alguma forma agressivo, egoísta, racional, pragmático e talvez também com uma orientação maximizadora”. Retomando Turner (1987), podemos fazer um paralelo com o papel que ele propõe para as emoções no drama social, que resulta em performances vinculadas a atos simbólicos ritualizados. Ortner afirma que a antropologia, sob a perspectiva da teoria da prática, supõe que os atores perseguem o que querem de forma racional e que seu objetivo é “material” e “politicamente útil”, ou seja, a racionalidade é um aspecto da motivação. No entanto, ressalta Ortner, esta motivação nunca é única, e nem sempre é dominante. “Para lhe conferir o status de força motivadora exclusiva, é preciso excluir do discurso analítico toda uma série de termos emocionais – carência, medo, sofrimento, desejo e outros – que decerto fazem parte da motivação.” (ORTNER, 2011:447)

### 3.2.3 O papel das emoções

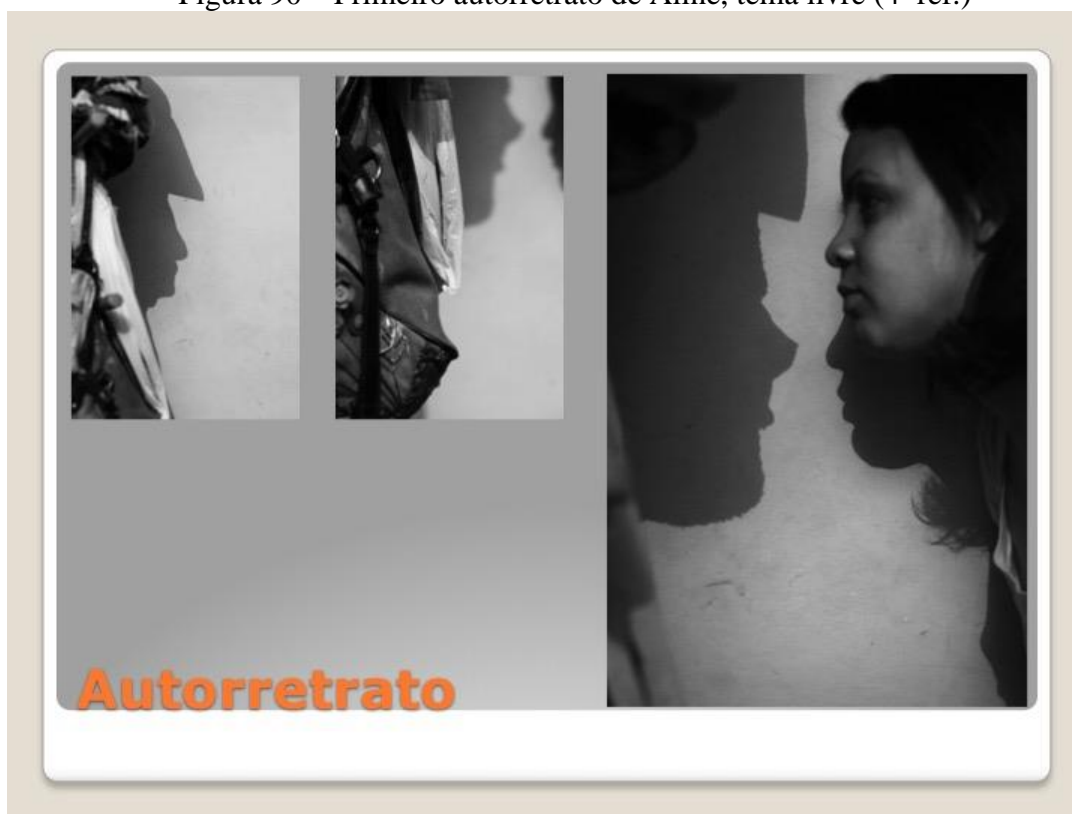
Em relação a ações que encontram em aspectos emocionais seu principal estímulo, apenas se pode tratar como magicaturas aquelas que de alguma forma contribuem para as fachadas catexizadas. Sob este prisma, uma das verificações possíveis para se determinar uma ação como sendo magicatura consiste em avaliar se o ator “alardeia” ou “oblitera” o comportamento em questão. Quando, por exemplo, o indivíduo perde o controle e inicia uma briga após uma discussão de trânsito, ele pode se arrepender e preferir não comentar sobre o ocorrido, julgando que tal episódio é prejudicial a sua fachada. Do contrário, se ele se vangloria do ocorrido, demonstra que considera seu feito motivo de orgulho, portanto, suas bazófras constituirão ações magicaturísticas.

Não obstante, a plateia é fundamental para que ações motivadas por emoções assumam função magicaturística. Em determinadas sociedades, por exemplo, enquanto os crimes provocados por ciúmes são punidos severamente por serem considerados hediondos, em outras são interpretados como “legítima defesa da honra”. Ou seja, como qualquer outro aspecto cultural, as emoções são articuladas no bojo de sistemas simbólicos, conseqüentemente, sua interpretação se dará na mediação de expectativas coletivas previamente estabelecidas, como assinala Velho:

“Há sentimentos e emoções valorizados, tolerados ou condenados dentro de um grupo, de uma sociedade. Há, portanto, maiores ou menores possibilidades de viabilizá-los, efetivá-los. Desejos ‘pecaminosos’, emoções ‘inconvenientes’, sentimentos ‘impróprios’ são limitados e balizados pelas sanções e normas vigentes ou dominantes. Os padrões de normalidade legitimarão ou não dentro de uma situação particular as condutas e ações individuais. Um código ético-moral definirá o errado, inadequado, incestuoso, impróprio, sujo, poluído, perigoso que possa haver nos corações e mentes dos homens e nas suas condutas e interações.” (VELHO, 1981:28).

Em algumas apresentações da oficina de autorretrato, o fato de os atores terem abordados aspectos trágicos de suas trajetórias biográficas e terem se emocionado durante suas apresentações foi interpretado positivamente pelo grupo, portanto, pode-se dizer que a emoção demonstrada desempenhou magicaturas involuntárias que reforçaram as planejadas. Vejamos a fotossequência de Aline na qual ela descreve o sentimento de ausência devido à morte de seu pai:

Figura 90 – Primeiro autorretrato de Aline, tema livre (4ª ref.)



Legenda: “Sua Ausência”, 2014. Autorretrato inspirado em “*The Bogeyman*” (1973) de Duane Michals

Fonte: arquivo do entrevistado

– Eu passei uns momentos bem complicados com a perda do meu pai. Eu via a presença dele na minha casa. Eu ouvia a sua voz. De manhã ele costumava fazer o café e me chamava. Eu dei um título: ‘Sua Ausência’, porque eu estou remetendo a meu pai o tempo inteiro. Eu coloquei o rosto bem próximo da sombra, no sentido de me aproximar do que não está ali...

Aline procurou conter a emoção, mas o tom de seu relato comoveu o grupo. Sua apresentação contribuiu para que outros compreendessem que o “correr risco” autoral significa se expor de alguma forma, seja sob o aspecto existencial, intelectual, ideológico etc. A fragilidade, assumida por Aline, de não saber como lidar com o sentimento de perda, serviu de inspiração aos demais e, a partir dela, a tônica das magicaturas ficou marcada pela abordagem de temas de forte carga emocional, a ponto de o grupo criticar os autorretratos que não abordassem aspectos biográficos sensíveis. Fátima, em um de seus autorretratos, propôs uma discussão sobre “identidade” e “legitimidade autoral”, discordando de determinadas proposições teóricas apresentadas na primeira aula da oficina. Suas colocações compreendiam a uma argumentação conceitual complexa e arriscada, mas que, diferentemente da maioria dos relatos antes dela, não expunha momentos íntimos ou difíceis de sua trajetória de vida:

Figura 91 – Autorretrato de Fátima para a proposta “Narrativas autobiográficas” (4ª ref)



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Cristina:** – Eu tive uma dificuldade enorme de entrar na sua fotografia, no teu discurso porque em nenhum momento eu vi você, o ‘Eu’... eu fiquei com a dúvida: – o que é um autorretrato? Se é um ‘Eu’ mesmo? Todo o seu discurso é do indivíduo, do outro, o outro como se fosse uma narrativa que não te pertencesse, você está entendendo o que eu estou falando? A questão é, sem querer te colocar na berlinda, mas se uma obra não tem de trazer o ‘Eu’ à tona? O ‘Eu’ medos, o ‘Eu’ desejos...

**Fátima:** – Você queria uma coisa mais intimista?

**Cristina:** – Não é bem isso...

[...]

**Fátima:** – Mas eu me sinto assim! Me sinto um ser fragmentado, me sinto mãe, me sinto estrangeira, porque quando você viaja você é tratado de forma diferente, eu me sinto tudo aquilo (apontando para o seu autorretrato). Eu não sei me definir como uma pessoa de uma só definição.

**Cristina:** – O que me passou, foi que você não correu risco. Você ficou na zona de conforto de falar do discurso do pensamento.

**Eu:** – Mas isso é um risco!

**Cristina:** – Isso é risco?

**Eu:** – Tanto é um risco que deu discussão. O que você quer dizer é que ela não se expôs! Ela, diferente dos outros, não trouxe no seu autorretrato, aspectos biográficos que não costumam ser abordados. Nem fez como a Nan Goldin (citação a obra de referência da sétima proposta, ‘Autoexposição’), que escancara uma condição que costuma ser escondida. Mas essa era apenas uma das propostas. O que a Fátima fez, não deixa de ser um risco, e um risco importante, porque ela discordou do professor, daquilo que eu expus no primeiro dia da oficina.

A narrativa de João Pires, por sua vez, foi mais sóbria. Ele admite certa dificuldade de expressar suas emoções, o que acredita estar relacionado ao fato de pertencer a uma família de origem portuguesa. João explica que não conseguiu concluir seu autorretrato em que tentava reproduzir “*Untitled #180*” de Cindy Sherman, obra de referência da proposta “Posicionamento Crítico”, porque as primeiras tentativas (exemplo: Figura 92) o remetiam à imagem do cadáver do pai. No trecho a seguir ele assume que ainda não conseguiu assimilar bem as circunstâncias em que seu pai faleceu.

Figura 92 – Autorretrato de João Pires (não concluído)



Legenda: Autorretrato para a proposta “Posicionamento Crítico”

Fonte: arquivo do entrevistado

– Eu compreendi muito mais a relação com meu pai após a sua morte. Você (se referindo a mim) perguntou se eu não pensei em trabalhar a perda do meu pai em meu autorretrato, mas essa questão para mim não ficou bem resolvida. Tanto que eu tinha dois amigos que insistiam que eu procurasse um terapeuta e eu me recusava. Um deles disse: – pô, João! Você está achando que é só maluco que procura terapia? – Eu fiquei cinco anos na terapia, só que eu não conto para ninguém.

Em outra ocasião foi a Beth: – Está aqui! Tem um ‘cartãozinho’ e o telefone. Marca com ela... Eu respondi: – Eu não preciso disso! E ela insistiu: – Precisa! Você vai fazer terapia!

– Eu não fico à vontade de dizer, mas eu cheguei a fazer seis meses de terapia. Só assim eu me convenci que havia feito tudo que eu podia pelo meu pai. Eu não havia superado o telefonema da minha mãe, faltando quinhentos metros para eu chegar em casa. Eu me perguntava: – pô, para que eu passei na casa de uma pessoa que não estava nem me querendo mais? Eu tinha ido na casa da minha ‘ex.’ e negligenciei meu pai.

[...]

Por essas e outras questões e fui fazer terapia e me ajudou muito. Mas até hoje ninguém sabia, nem em casa, minha mãe... eu não contei para ninguém, mas eu procurei!

O teor dos relatos e a emoção presente nas falas consubstanciou o caráter legitimador das magicaturas apresentadas e reforçam a noção de que, se o impulso natural em relação ao sofrimento é de evitação, buscar o martírio representa maneiras eloquentes de dignificação:

Sem querer entrar fundo em questões filosóficas sobre as motivações do comportamento humano, há um razoável consenso em torno do fato de que em toda sociedade os indivíduos procuram controlar o sofrimento físico e psicológico, ou reduzindo-o a um mínimo suportável (que obviamente variará) ou enquadrando-o dentro de modelos e paradigmas que o justifiquem ou mesmo expliquem. Sem dúvida, os dois movimentos são, em princípio, complementares ou até duas facetas do mesmo fenômeno. Isso não impede que indivíduos, em certos contextos, procurem o sofrimento, como se pode ver, por exemplo, na hagiologia cristã, nas histórias dos santos mártires ou nas privações do ascetismo oriental. Nesses casos, a procura de determinado tipo de dor, física ou psicológica, ou até a morte, estará dentro de paradigmas legitimadores (ver, por exemplo, Turner, 1974). Ou seja, a sobrevivência individual não é necessariamente um objetivo dentro de qualquer projeto. Desde que todos os indivíduos, em alguma medida, se emocionam, resta a pergunta: em torno de que é despertada a emoção? Aí volta-se a toda problemática da ênfase maior ou menor na biografia, colocando-se a questão de os acidentes e incidentes na vida de um ator constituírem ou não o *locus* privilegiado da vida emocional. Pode-se argumentar que são tipos de emoção diferentes e que a pessoa que chora pela mulher amada pode também desesperar-se com a ascensão do fascismo, ou com a derrota de uma greve em outro país. Mas sabemos como ideários políticos, sistemas filosóficos ou crenças religiosas se diferenciam em função do valor que dão à experiência individual, podendo sacralizá-la como única, insubstituível e verdadeira, ou encará-la como fuga, insignificante e irrelevante (VELHO, 1981:29).

O caso de João Pires contrasta com o próximo, o de Fábio. Enquanto, João Pires desistiu do seu autorretrato em um movimento de evitação do sofrimento, Fábio pretendia em sua apresentação falar sobre o suicídio de sua mãe, no entanto, não conseguiu desempenhar as magicaturas que planejou. Todas as vezes que tentou abordar assuntos que, de certa maneira, aludissem ao fato, ele não resistiu ao choro e interrompeu sua fala.

Sua reação não foi calculada ou premeditada, pois pretendia – na mesma linha de outros participantes que abordaram aspectos íntimos ou delicados da própria biografia – explicar seu autorretrato que exaltava a importância do filho em sua vida, sobretudo, após os desdobramentos trágicos do suicídio de um ente tão próximo. Todavia, ele não concretizou suas magicaturas planejadas, pois “desmoronava” a cada tentativa.

Fábio apresentou primeiro seu autorretrato, com base na proposta “Fotogenia” e, na sequência, seu autorretrato livre. Na apresentação do primeiro autorretrato, Fábio procurou relatar o seu drama, mas não concluiu sua fala. Eis a fotografia em questão e diálogo subsequente:

Figura 93 – Autorretrato de Fábio para a segunda proposta: “Fotogenia” (3ª ref.)



Legenda: *U-HU!*, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Eu:** – Por que você escolheu essa proposta?

**Fábio:** – Bom, acho que, como muitos aqui, não me identificava ou não me via fazendo nenhum outro. O chicote não (alusão à fotografia de Robert Mapplethorpe sugerida na proposta “Estética do Choque”)... O suicídio (fotografia de H. Bayard sugerida na proposta “Protesto”), não que eu não me identificasse, eu não me via fazendo por que eu tenho um caso de suicídio na família. Então é algo muito duro para mim...

Aqui ele interrompe o relato, já com a voz embargada pelo choro, e conclui:

– então não queria fazer! Acabei fazendo esse aí...

Mais tarde, na sequência de sua apresentação, ao comentar seu autorretrato livre (apoiado na imagem do filho):

Figura 94 – “Eu sou o papai!” (2ª ref)



Legenda: Filho de Fábio representando um de seus autorretratos  
Fonte: arquivo do entrevistado



**Cristina:** – É seu filho?

**Fábio:** – É, é meu filho! Então, por que fazer o meu autorretrato com a foto do meu filho?

**André:** – Com seu óculos?

**Fábio:** – Com meu óculos... primeiro, porque ele sempre pega esse óculos e fala: – Eu sou papai! Depois porque ele é a minha maior e melhor obra...

**Michelle:** – Para! (com a voz embargada, ela adverte jocosamente que estava se debulhando em lágrimas. A turma então brinca com a situação e clima se torna descontraído).

**Fábio:** – Já que as duas aqui já detonaram os filhos, né? (referência aos comentários anteriores de Fátima e Patrícia sobre as dificuldades na relação com filhos adolescentes). Quem quer ter filho?

**Fátima:** – Espera chegar à adolescência!

Em seguida, apesar do clima descontraído, ao retomar o assunto “suicídio”, mais uma vez não resiste:

– Então, depois do que eu passei até o suicídio da minha mãe, lutei contra a depressão e contra transtorno de ansiedade, ele (o filho) é um oásis na minha vida!

Fábio, muito emocionado, mal consegue responder às outras perguntas. Todavia, mesmo não tendo obtido êxito em controlar suas emoções, a definição situacional pretendida por ele em nenhum momento foi perturbada, ao contrário, sua fachada foi substancialmente reforçada. Isto é, as magicaturas planejadas falharam, mas foram suplantadas por magicaturas involuntárias, as quais se mostraram mais eficientes que as primeiras devido à redundância entre seu choro e a efetiva legitimidade de seu sofrimento. Assim, o fato de Fábio mal ter conseguido concluir as falas em que menciona o suicídio de sua mãe evidencia a sinceridade de sua fala, o que faz com que sua magicatura adquira maior capacidade de “encantar” por empatia a plateia e, desse modo, impressionar/convencer seus interlocutores.

Eu diria, com base no que pôde ser observado nas apresentações da oficina de autorretrato, que as emoções, se interpretadas como sendo legítimas, promovem a empatia. Do mesmo modo, o inverso é verdadeiro, isto é, se as demonstrações emotivas parecerem despropositadas ou inautênticas as magicaturas fracassarão.

### 3.3 Considerações sobre o Eu

Nesse capítulo discutiu-se a relação entre as “configurações enunciativas” e as magicaturas, assinalando a importância do contexto social em que são praticadas. Não se pode desconsiderar que um mesmo “eu” representa para diferentes públicos e em situações díspares, bem como um mesmo ator representa diferentes “eus” com maior ou menor legitimidade. Apenas considerando a dimensão dessa complexidade se torna possível avaliar porque as magicaturas “funcionam” ou “falham”, e ainda, o que faz uma afirmação de si “encantar” uns e “ofender” outros, reificando valores coletivos positivos ou negativos.

É preciso igualmente preservar a noção de que as diversas motivações destes diferentes “eus” – sejam elas pragmáticas, casuístas, maximizadoras, morais, emotivas etc. –, nunca são operadas isoladamente. Se a investigação de um fenômeno, por um lado, pode exigir em algum momento a decomposição de suas partes, uma compreensão mais precisa do mesmo só se dará se o todo não se perder de vista. Portanto, entender que uma magicatura pode contemplar mais de uma intenção é fundamental para não limitar seus significados.

Procurou-se, igualmente, definir o Eu Magicaturístico a partir de suas diversas perspectivas. A partir das visões de como se deram as “afirmações de si” durante a pesquisa e o que moveu os atores na elaboração de suas magicaturas, alinhamos uma proposta de classificação das magicaturas em quatro grandes divisões, tomando por base a noção de performance e a variação das representações em relação ao seu grau de preparação. Os quatro tipos propostos foram: as magicaturas **planejadas**; as **improvisadas**; as **inconscientes** ou **involuntárias**; e as **ostensivas**.

A decisão de delinear a categoria magicatura a partir dessas duas abordagens – os conteúdos enunciativos da “afirmações de si” e as motivações do Eu – possibilitou sua aplicabilidade não apenas para análise dos casos ocorridos no universo da pesquisa, mas nas interações simbólicas de modo geral, como sugere a apreciação dos exemplos hipotéticos e midiáticos apresentados nesse estudo. Diria que tal característica confere à categoria magicatura a versatilidade apropriada para seu emprego enquanto ferramenta epistemológica e cumpre o objetivo imaginado de formular um instrumento analítico que permitisse enfatizar os aspectos das representações/performance que compreendam às estratégias de legitimação e às manifestações de subjetividade.

#### 4 MAGICATURA *VERSUS* ESTRUTURA

Os esforços empregados até aqui foram dirigidos à construção teórica da categoria magicatura, seu sujeito – o **Eu magicaturístico** – e suas práticas. Pouco foi tratado sobre a relação “agência *versus* estrutura”, sendo reservado para isso este capítulo final. O objetivo dessa iniciativa não consiste em revisar ou aprofundar essa que constitui “uma tensão básica na disciplina” (ERIKSEN e NIELSEN, 2010:58), mas demarcar a categoria magicatura a partir de suas premissas. Nesse sentido, a análise das expressões magicaturísticas se dará sob a perspectiva de que o contexto sociocultural orienta as agências individuais sem, contudo, ser capaz de determiná-las.

A interlocução teórica pretendida em “*Magicituras versus estrutura*” parte das proposições de Geertz formuladas em *Interpretação das Culturas*, publicado pela primeira vez em 1973, no qual o autor reconhece a teoria estruturalista como um significativo avanço em relação às antecessoras. No entanto, ele adverte que é preciso ir além das abordagens semióticas que compreendem a cultura como um sistema acabado e imutável:

A cultura é tratada de modo mais efetivo, prossegue o argumento, puramente como sistema simbólico (a expressão-chave é, “em seus próprios termos”), pelo isolamento dos seus elementos, especificando as relações internas entre esses elementos e passando então a caracterizar todo o sistema de uma forma geral – de acordo com os símbolos básicos em torno dos quais ela é organizada, as estruturas subordinadas das quais é uma expressão superficial, ou os princípios ideológicos nos quais ela se baseia. Embora se trate já de uma melhoria acentuada em relação às noções de “comportamento aprendido” e “fenômeno mental” do que é a cultura e fonte de algumas das ideias teóricas mais poderosas da antropologia contemporânea, essa abordagem hermética das coisas parece-me correr o perigo de fechar (e de ser superada cada vez mais por ela) a análise cultural longe do seu objetivo correto, a lógica informal da vida real. Há pouca vantagem em se extrair um conceito dos defeitos do psicologismo apenas para mergulhá-lo, imediatamente, nos esquematismos (GEERTZ, 2008[1973]:12).

No entanto, ao incorporar a noção de que as agências individuais reformulam constantemente as estruturas simbólicas a partir das interações cotidianas, não se pode deixar de enfatizar que a abrangência de tais reformulações varia em função dos predicados do agente, bem como das condições socioculturais e históricas em que se dão. Em outras palavras, as agências individuais possuem alcance que variam em

função do prestígio (VELHO, 1981) do ator em relação ao grupo, bem como das condições conjunturais em que são desempenhadas.

#### 4.1 O agente magicaturista

Ao longo da oficina de autorretratos, algumas situações apontaram como o papel representado (GOFFMAN, 2008[1959]) – ou o prestígio que ele proporciona – atribuí às agências individuais capacidades distintas de reconfigurar, nos termos de Geertz (2008[1973]), as “teias de significados”. Enquanto mediador dos encontros, empreguei o prestígio que a função me conferia com a intenção de provocar a expressão de magicaturas improvisadas. Uma vez que, como observado no capítulo 1, “Do recorte epistemológico”, o objeto da pesquisa não compreende o conteúdo imagético ou discursivo explicitados pelos alunos, mas as estratégias elaboradas para impressionar/convencer seus interlocutores. Portanto, a mediação exercida não visava à não interferência, ao contrário, o objetivo sempre foi incentivar o debate e provocar os participantes a desempenhar magicaturas além das que haviam preparado para suas apresentações.

Um dos momentos onde o prestígio de mediador se fez valer ocorreu durante a controvérsia instaurada a partir da releitura da obra *Self-portrait with a Whip* (obra de referência da proposta “Estética do Choque”), de Robert Mapplethorpe, proposta por Raphael em seu autorretrato.

Figura 95 – Autorretrato de Raphael para a proposta “Estética do Choque” (2ª ref.)



Legenda: Mapplethorpe às Avessas, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

Ao apresentar seu autorretrato, Raphael afirmou que, com base em uma conversa que tivera com um amigo ator, estava cada vez mais difícil pertencer ao “meio artístico” sem ser *gay* ou “consumir drogas”. Com isso, seu autorretrato reivindicava o direito de ser músico e fotógrafo, sem deixar de ser “careta”. A partir deste momento iniciaram-se as intervenções:

**Raphael:** – Ele [seu amigo] contou histórias de atores com a mesma idade, que ele conhece o trabalho, e que ele “engole” os caras... ele é muito melhor, mas os caras conseguem trabalhos porque estão nas festinhas, são amigos do diretor e daí para coisas mais pesadas...

A gente se identificou muito trocando essa ideia. Em vários momentos na música, eu não sabia o que estava fazendo ali... E ele em diversos momentos, na sua trajetória de ator, não sabia o que estava fazendo em certos lugares e falava: – “caraca”, velho! Não, não vou entrar aqui... tchau!

**Cristina:** – É uma prostituição?

**Fátima:** – É uma espécie, sim!

**Raphael:** – sim... Eu tenho uma outra amiga que trabalha na Globo, em São Paulo, que também tem umas histórias escabrosas. Lá dentro e é brabo!

**André:** Meu irmão trabalha com isso, é um ótimo ator, só que já até desanimou por isso. Resolveu partir para o lado da propaganda, ou seja, saiu porque é isso aí, você é bom, mas não é valorizado porque não come ninguém.

Em um primeiro momento, a turma toda parecia concordar, até que Cristina contestou dizendo:

**Cristina:** – Gente, desculpa! Mas nós estamos reproduzindo a atitude de rotular, inclusive quando você fala assim, quem está no meio é prostituta, é drogado etc. Eu não vejo bem assim. A imposição de você aceitar o

politicamente correto é um saco, mas também a imposição de você ficar rotulando fulano é assim porque é gay, tá nesse meio porque é gay... não é legal.

**Fátima:** – Cristina, é fato! Lamento dizer, mais é fato!

O preconceito a que Cristina se referia, consistia na associação de dois aspectos que sob nenhuma hipótese seriam correlatos: (1) haver carreirismo no meio artístico; e (2) haver homossexuais no meio artístico. Sendo assim, a existência de homossexuais e de carreirismo no meio artístico seriam contingências e não causalidades. Todavia, enquanto aluna, o alcance de sua agência não se distinguiu em relação aos outros e sua argumentação não conseguia reorientar simbolicamente o sentido da discussão.

Nesse momento, interferi a favor da posição de Cristina e o sentido da discussão foi reorientado. Não apenas os que apoiavam o ponto de vista de Raphael (inclusive ele próprio) relativizaram suas posições, como outros alunos que não haviam se manifestado expressaram seus posicionamentos concordando com Cristina:

**Raphael:** – meu protesto tem a ver com essa ideia de que você pode ser o que você quiser, gay ou não, e a sua produção cultural, sua produção artística, sua maneira de se inserir na sociedade, vai independe disso. O meu protesto é esse, eu só estou exemplificando que no meio da música o lance das drogas está muito presente, no meio do teatro...

É que talvez ele tenha colocado de uma maneira mais informal, a gente estava conversando e ele falou meio “puto”: – está cada vez mais difícil ser homem! Porque se você diz que é heterossexual, você já está querendo dizer que não é gay, então você é preconceituoso.

O que reorientou a discussão não foi o teor da minha argumentação, uma vez que minha intervenção reproduzia o discurso de Cristina. A mudança nos posicionamentos se deveu ao prestígio do papel de mediador. Em outro contexto, essa capacidade de direção (GOFFMAN, 2008[1959]) não se confirmaria e minha opinião teria o mesmo peso de os demais.

A discrepância no alcance das agências individuais em função do papel e do contexto também está relacionada com a questão da legitimidade do ato fotográfico. O assunto foi abordado em diferentes momentos ao longo da oficina de autorretrato e se mostrou uma preocupação na maneira que os participantes orientam suas produções autorais.

No primeiro encontro da oficina de autorretrato foi proposta a distinção entre três intenções do ato fotográfico: diletante, comercial e autoral. Entre outros argumentos, foi sustentado que o que diferenciaria o fazer autoral dos outros dois, seria o grau de comprometimento do sujeito com a temática abordada. Em seu autorretrato (Figura 96),

Fátima discorda dessa proposição, argumentando que qualquer indivíduo tem a prerrogativa de fotografar o que bem entender, pois a diversidade de papéis que constituem sua identidade o legitimaria a abordar qualquer assunto:

Figura 96 – Autorretrato de Fátima para a proposta “Narrativa Autobiográfica” (5ª ref.)



Legenda: sem título, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

– Refletir sobre legitimação e identidade reforçou a minha percepção de que o fotógrafo não precisa estar identificado ideologicamente para poder bem registrar um momento. Nós somos o produto de toda uma vida. Nossa formação, e isso foi confirmado pelas exposições anteriores dos colegas aqui, fizeram referência à sua trajetória pessoal. Essa foi minha intenção então ao montar essa instalação.

Na primeira foto, eu coloquei passaporte; carteira de identidade; carteira profissional; carteira do Clube do Fluminense também... porque é uma identidade; cartão de crédito porque ser um consumidor te faz pertencer a outra comunidade, outro grupo social etc. Fiz questão de pôr em destaque a foto da minha filha, referência fundamental, confirmada aqui até pelo depoimento tocante da Aline e a referência parental. A questão filial, parental... todos aqui falaram dos maridos, né? Maridos, então, foram muito citados, eles não são esquecidos! Antes de o indivíduo ser “social”, o primeiro microcosmos teu é a família. Nunca nós vamos deixar de levar em consideração, na hora em que você compõe qualquer outra identidade, que você é um filho, que você é, eventualmente, uma mãe, pai, um irmão... essas são as relações primárias do indivíduo, a sua primeira comunidade.

Voltando a primeira inquietante indagação: a identidade e a legitimação. O que me faz legítima? Quem sou eu? Por isso eu pus a venda nos olhos, e não foi em referência à atividade judiciária! Estou despida, porque nascemos assim, mas ao curso da vida a gente vai se investindo de diversas identidades e inclusive abandona algumas.

[...]

– Na segunda foto, uma máquina no meio de várias identidades porque sem a pessoa, sem um fotógrafo, sem o olhar subjetivo que cada um tem, seria apenas uma máquina desprovida de identidade. E na terceira foto: o ser humano e a máquina compondo o olhar, não basta a máquina e as identidades sem o indivíduo humano.

Resumindo a discussão que se seguiu, foi observado que o ponto de vista de Fátima não contradizia o argumento de que o fazer autoral exige comprometimento com o assunto fotografado, em verdade, as duas perspectivas seriam complementares. Isto é, a identidade e a trajetória biográfica do indivíduo proporcionam o comprometimento para tratar das questões que constituem sua preocupação autoral e nisso consiste sua legitimidade. Ao contrário, quando se fotografa um tema apenas pelo impacto estético-

moral, como no caso de situações de flagelo ou tragédia, o ato fotográfico, ainda que produza imagens impressionantes, é interpretado como oportunista.

O consenso a que se chegou a partir da discussão proposta por Fátima pôde ser confirmado na maneira como foram interpretadas as magicaturas apresentadas ao longo da oficina de autorretrato. Como vimos nos capítulos anteriores, as propostas que produziram maior empatia foram aquelas em que os alunos abordavam aspectos sensíveis de suas trajetórias biográficas. Isso fica evidente também na forma como se dedicaram aos exercícios estabelecidos: autorretrato livre e autorretrato reproduzindo a obra de referência de uma das propostas sugeridas. A maioria dos alunos “correu mais riscos” nos autorretratos livres, pois se expuseram ao revelar questões privadas ou em tentativas de se definir imagetivamente operando signos de forte impacto simbólico, como o nu e símbolos religiosos. Enquanto em relação aos autorretratos referenciados, em geral, não alcançaram a mesma expressividade, uma vez que as preocupações demonstradas foram eminentemente técnicas, ou seja, reproduzir as características estéticas da obra de referência.

#### **4.2 Relevos simbólicos**

Compreender a categoria magicatura a partir da perspectiva “agência *versus* estrutura” consiste em perceber as expressões magicaturísticas como prática pertencente à ordem das agências individuais e os regimes em que são desempenhadas como suas estruturas simbólicas. Sugiro que tais regimes podem ser observados enquanto relevos simbólicos, ou seja, terrenos de atuação configurados anteriormente aos indivíduos e que apesar de orientarem as agências, em última instância, não a determinam. A metáfora do relevo simbólico, enquanto abordagem epistemológica, permite destacar outro aspecto fundamental na análise da relação “agência *versus* estrutura” – a propriedade de que o fluxo incessante de interações sobre estes relevos simbólicos tanto pode confirmar quanto reconfigurar sua geografia. Se contrapondo, portanto, às interpretações mais intransigentes da teoria estruturalista de que a estrutura seria um ente imutável e que a agência individual estaria sempre submetida às suas ordenações, sem alcance, conseqüentemente, para promover qualquer tipo de rearranjo estrutural.



Outro aspecto que considero bastante apropriado em conceber a cultura como uma forma de relevo é que configurações geológicas, assim como os sistemas simbólicos, possuem diferentes níveis de estabilidade, variando em função do terreno/sistema. Isto faz com que, em geral, não notemos as constantes alterações decorrentes das interações cotidianas. Como uma trilha de terra que se forma em um gramado, não sabemos exatamente quando esta surgiu, mas nos sentimos tentados a segui-la a cada vez que precisamos cruzar o terreno. Ainda assim, os indivíduos não estão obrigados a seguir tal trilha e se por algum motivo passarem a percorrer outro trajeto, uma nova trilha surge e a anterior é retomada pela grama.

Foi o que ocorreu ao longo das apresentações da oficina de autorretratos. Como vimos, a magicatura de Aline que aludia à ausência de seu pai estabeleceu a “trilha no gramado”. A maioria dos que apresentaram seus trabalhos depois dela abordou fatos ou aspectos sensíveis de suas vidas. Essa foi a tônica das apresentações e o elemento que se mostrou mais eficaz em conquistar a empatia do grupo. No entanto, por mais que a geografia daquele relevo simbólico indicasse a “trilha no gramado” a ser seguida, sempre houve a possibilidade de se escolher outro caminho e assim o fez Roberto.

Figura 97 – Autorretrato livre de Roberto (2ª ref)



Legenda: Roberto emaranhado em tecnologia

Fonte: arquivo do entrevistado

– Eu fiz a foto bem espontânea, como eu fico em casa, assim largado mesmo... não quis nem saber. Até tinha comentado aqui na aula passada que eu iria fazer uma foto doida mesmo. Que fosse para rir porque eu já escutei muita história triste aqui...

Ao adotar a metáfora de relevo simbólico, a noção de magicatura se distancia de teorias que promovem a cultura ao estatuto de entidade “superorgânica”, que postulam que o comportamento individual é totalmente determinado pela cultura, e tampouco que consista “no padrão bruto de acontecimentos comportamentais”, ordenado por necessidades individuais (utilitarismo). Pois, qualquer uma das duas posturas inseriria o conceito de magicatura no que Geertz classifica como “debate interminável, porque não-terminável, dentro da antropologia, sobre se a cultura é ‘subjativa’ ou ‘objetiva’”:

Isso pode parecer uma verdade óbvia, mas há inúmeras formas de obscurecê-la. Uma delas é imaginar que a cultura é uma realidade ‘superorgânica’ autocontida, com forças e propósitos em si mesma, isto é reificá-la. Outra é alegar que ela consiste no padrão bruto de acontecimentos comportamentais que de fato observamos ocorrer em uma ou outra comunidade identificável – isso significa reduzi-la (GEERTZ, 2008[1973]:21).

#### 4.2.1 Magicaturas reconfiguram os relevos

Desse modo, para que expressões magicaturísticas sejam compreendidas, os indivíduos envolvidos precisam estar familiarizados com o contexto no qual elas foram desempenhadas. A interpretação se dará a partir de experiências adquiridas em interações anteriores. É neste sentido que Geertz destaca que “a cultura é pública, porque o significado o é” (2008[1973]:9). Tal afirmação alude ao fato de que os signos (GEERTZ, 2008)<sup>53</sup> são conhecidos e compartilhados por todos, assim, as relações de significação são coletivas. No entanto, o autor ressalva que tal característica por si só não é capaz de fazer com que os significados estejam encerrados em relações inflexíveis entre o signo e seu referente. Por este motivo Geertz propõe o método da interpretação ao entender que os processos de significação compreendem o exercício da “interpretação das pistas” fornecidas ao longo das interações, residindo justamente neste

---

<sup>53</sup> GEERTZ (2008:24) prefere o termo “símbolo” a “signo”, como podemos observar na passagem: “No entanto, esse é um objetivo ao qual o conceito de cultura se adapta especialmente bem. Como em sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais) a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos causalmente [na tradução em português da obra, consta o termo ‘casualmente’. No entanto, por se tratar de uma palavra com sentido antagônico, corrigimos este termo para ‘causalmente’, porque na versão em inglês o autor utilizar a expressão *causally*] os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade”.

processo subjetivo e empírico o espaço para agência individual. Sendo assim, o autor discorda do entendimento estruturalista de que a cultura é um sistema simbólico fechado e imutável, uma espécie de chave que torna possível a decodificação de todas as ações e fatos sociais. Concordando com Wittgenstein<sup>54</sup>, o autor reitera que o significado está no *uso*, de forma que a ação individual não é a mera aplicação do código, ao contrário, a interpretação contextual dos símbolos tem como base o sistema cultural, coletivamente configurado e aliado à habilidade do ator em “modular” os elementos deste sistema:

Deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento – ou mais precisamente da ação social – que as formas culturais encontram articulação. Elas encontram-na também, certamente, em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência. Todavia, nestes casos o significado emerge do papel que desempenham (Wittgenstein diria seu ‘uso’) no padrão de vida decorrente, não de quaisquer relações intrínsecas que mantenham umas com as outras (GEERTZ, 2008[1973]:29).

Ao enfatizar que o significado está no “fluxo do comportamento, ou mais precisamente da ação social” (dimensão pragmática) e não em “relações intrínsecas” (dimensão semiótica), o conceito de interpretação de Geertz emerge como a ponte entre estrutura e agência. Interpretar pressupõe, portanto, o prévio conhecimento do código e isto se dá porque o indivíduo é um ser social, sendo assim, inserido na cultura. No entanto, interpretar pressupõe igualmente decidir ou perceber se os elementos do código estão sendo utilizados nas suas formas mais convencionais (trilha no gramado) ou se foram ressignificados. A probabilidade de inconsistência entre os significados instituídos e as demais possibilidades presentes a cada interpretação é o que faz com que as estruturas simbólicas, mesmo as mais elementares, em última instância, não sejam capazes de determinar a conduta individual. Ao contrário, são justamente os comportamentos (ações) desempenhados nas interações que modulam incessantemente tais estruturas, em um processo de retroalimentação que tende a ser autônomo, mas que, por vezes, dá margem ao surgimento de novas relações de significação. Assim, Geertz (2008[1973]:28) explicita: “como em qualquer discurso, o código não determina a conduta, e o que foi dito não precisava sê-lo na verdade”.

Sob essa perspectiva, retomamos a proposição feita no capítulo anterior de que as magicaturas são influenciadas em grande parte por referenciais ético-estéticos

---

<sup>54</sup> Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. São Paulo: Ed. Nova Cultural (Col. Os Pensadores – trad.: José Carlos Bruni), 2000.

veiculados midiaticamente pela indústria cultural e suas estratégias de mercado, pois reconhecer que o capitalismo de consumo oferece tais referenciais não significa afirmar que eles se consolidem como forma de alienação e regulação social. De fato, os referenciais ético-estéticos constituem tentativas da indústria de cativar/dirigir seus sujeitos, todavia, sua eficácia é relativa. Por mais invasivas que sejam as estratégias de disseminação desses referenciais, elas não são capazes de determinar os comportamentos individuais. Se assim fosse, elas não precisariam ser revistas e reformuladas constantemente devido a interferências não previstas, pois todas as variáveis seriam conhecidas e controláveis. Sem contar que sujeitos dominados/alienados não seriam capazes de proceder qualquer revisão crítica dos próprios comportamentos, portanto, nenhum fator os impediria de obedecer cegamente os postulados desta indústria.

O que se pode constatar é que apesar do montante dos investimentos, do alcance dos aparatos de divulgação e da sofisticação das campanhas publicitárias, paradoxalmente, são incontáveis os casos de “fracassos de vendas”, ao mesmo tempo que não deixam de ocorrer os fenômenos de “sucessos incidentais”. Ainda nesse sentido, cabe citar as formas de resistência não ideadas pela indústria, articuladas pelos indivíduos através de apropriações e rearranjos do ferramental ofertado por ela própria, cujo exemplo categórico, é o modo como o compartilhamento de arquivos abalou e obrigou sérias modificações na forma como artigos midiáticos são distribuídos e comercializados<sup>55</sup>. Sob este prisma, portanto, podemos dizer no máximo que algumas instituições, em geral apoiadas na associação de suas marcas às imagens de atores célebres, alcançam maior legitimidade em influenciar ou propor tendências, sem jamais ter o pleno controle sobre o sucesso de seus empreendimentos.

Em segundo lugar, ainda que os referenciais ético-estéticos fossem apenas os elaborados pela indústria de consumo, as possibilidades de combinação entre eles são imensuráveis, permitindo configurações originais e individualizadas, com isso, “desmassificando-os”. Além do fato de que o consumo desses “referenciais” não

---

<sup>55</sup> “Como vimos, a indústria midiática está cada vez mais dependente de consumidores ativos e envolvidos para divulgar marcas num mercado saturado e, em alguns casos, procurando formas de aproveitar a produção midiática dos fãs para baixar os custos de produção. Ao mesmo tempo, fica aterrorizada com o que pode acontecer se esse poder do consumidor fugir ao controle, como alega ter ocorrido após o aparecimento do Napster e de outros programas de compartilhamento de arquivos. À medida que a produtividade dos fãs se torna pública, ela não pode mais ser ignorada pelas indústrias midiáticas, tampouco pode ser totalmente controlada ou aproveitada por elas” (JENKINS, 2009:190).

implica que seu uso seja apenas aquele projetado por seus produtores, o que abre a possibilidade para constantes ressignificações<sup>56</sup>.

Se a massificação não se concretiza pelo viés da cognição, o mesmo pode ser afirmado em relação à criação de conteúdos. Vejamos como Jenkins percebe a influência dos novos meios na produção cultural norte-americana:

Pode-se contar a história das artes americanas do século 21 em termos do ressurgimento público da criatividade popular alternativa, à medida que pessoas comuns se aproveitam das novas tecnologias que possibilitam o arquivamento, a apropriação e a recirculação de conteúdos de mídia. Provavelmente começou com a fotocópia e a editoração eletrônica (desktop publishing); talvez tenha começado com a revolução do videocassete, que forneceu ao público acesso a ferramentas para a produção de filmes e possibilitou a cada família ter seu próprio acervo de filmes. Mas essa revolução criativa alcançou o auge, até agora, com a web. O processo de criação é muito mais divertido e significativo se você puder compartilhar sua criação com outros, e a web, desenvolvida para fins de cooperação dentro da comunidade científica, fornece uma infraestrutura para o compartilhamento das coisas que o americano médio vem criando em casa. Uma vez que se tem um sistema de distribuição confiável, a produção cultural tradicional começa a florescer novamente da noite para o dia. A maior parte do que os amadores criam é terrivelmente ruim. No entanto, uma cultura próspera necessita de espaços onde as pessoas possam fazer arte ruim, receber críticas e melhorar. Afinal, boa parte do que circula pelas mídias de massa também é ruim, sob qualquer critério, mas as expectativas de um acabamento profissional tornam o ambiente menos hostil para os novatos aprenderem e progredirem. Uma parte do que os amadores criam será surpreendentemente boa, e os melhores artistas serão recrutados para o entretenimento comercial ou para o mundo da arte. Uma parte maior dessas criações será boa o suficiente para atrair o interesse de um público modesto, para inspirar a criação de outros artistas, ou para fornecer novos conteúdos que, quando refinados por muitas mãos, talvez se transformem em algo mais valioso no futuro. É assim que o processo tradicional funciona, e a convergência alternativa representa a aceleração e a expansão do processo tradicional para a era digital (JENKINS, 2009:193).

Na linha do proposto pelo autor pode-se dizer que as tentativas de se tratar a industrial cultural como um ente vivo – uma unidade ideológica capaz de orquestrar a cultura de massa e produzir modelos hegemônicos que soterrariam as “culturas locais”,

---

<sup>56</sup> [...] “Institucionalizando o efêmero, diversificando o leque dos objetos e dos serviços, o terminal da moda multiplicou as ocasiões da escolha individual, obrigou o indivíduo a informar-se, a acolher as novidades a afirmar preferências subjetivas: o indivíduo tornou-se um centro decisório permanente, um sujeito aberto e móvel através do caleidoscópio da mercadoria. No momento mesmo em que o meio cotidiano é cada vez mais pensado e produzido de fora por instâncias burocráticas especializadas, cada um, sob o governo da moda, é mais sujeito de sua existência privada, operador livre de sua vida por intermédio da superescolha na qual estamos imersos. O império da moda significa universalização dos padrões modernos, mas em benefício de uma emancipação e de uma despadronização sem precedente da esfera subjetiva. Absorvida pelo projeto de desmistificar a ideologia do consumo, a tradição crítica revolucionária não viu o poder de autonomia individual impulsionado inelutavelmente pelo hedonismo de massa, esse epicentro cultural da moda consumada. Que erro não ter visto no neo-hedonismo senão um instrumento de controle social e de supermanipulação, enquanto ele é antes de tudo um vetor de indeterminação e de afirmação da individualidade privada” [...] (LIPOVETSKY, 2009:204)

as substituindo por um sistema simbólico homogêneo, coerente e pragmaticamente útil às maquinações desse ser suprarracional – ignoram duas variáveis fundamentais:

- (1) o aprimoramento das tecnologias digitais de informação e comunicação permite que produtores independentes de todos os portes, por um lado ofertem conteúdos alternativos e por outro se apropriem dos produtos veiculados no *mainstream*. Com isso, tais agentes reconfiguram as produções midiáticas em novos significados, por vezes contrários aos ideados por seus criadores, seja por lhes desqualificarem, no caso de paródias ou deboches, ou por ameaçar suas estratégias de continuidade e comercialização<sup>57</sup>. Jenkins se refere a tais fenômenos através de três conceitos – **convergência dos meios de comunicação; cultura participativa; e inteligência coletiva:**

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. [...]

A expressão **cultura participativa** contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. Nem todos os participantes são criados iguais. Corporações – e mesmo indivíduos dentro das corporações da mídia – ainda exercem maior poder do que qualquer consumidor individual, ou mesmo um conjunto de consumidores. E alguns consumidores têm mais habilidades para participar dessa cultura emergente que outros.[...]

O consumo tornou-se um processo coletivo – e é isso o que este livro entende por inteligência coletiva, expressão cunhada pelo ciberteórico francês Pierre Lévy. Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades. A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. Estamos aprendendo a usar esse poder em nossas interações diárias dentro da cultura da convergência. Nesse momento, estamos usando esse poder coletivo principalmente para fins recreativos, mas em breve estaremos aplicando essas habilidades a propósitos mais ‘sérios’. Neste livro, exploro como a produção coletiva de significados, na cultura

---

<sup>57</sup> “Inicialmente, o computador ofereceu amplas oportunidades de interação com o conteúdo das mídias e, enquanto operou nesse nível, foi relativamente fácil para as empresas de mídia controlar o que ocorria. Cada vez mais, entretanto, a web tem se tornado um local de participação do consumidor, que inclui muitas maneiras não autorizadas e não previstas de relação com o conteúdo de mídia. Embora a nova cultura participativa tenha raízes em práticas que, no século 20, ocorriam logo abaixo do radar da indústria das mídias, a web empurrou essa camada oculta de atividade cultural para o primeiro plano, obrigando as indústrias a enfrentar as implicações em seus interesses comerciais. Permitir aos consumidores interagir com as mídias sob circunstâncias controladas é uma coisa, permitir que participem na produção e distribuição de bens culturais – seguindo as próprias regras – é totalmente outra” (JENKINS, 2009:190).

popular, está começando a mudar o funcionamento das religiões, da educação, do direito, da publicidade e mesmo do setor militar” (JENKINS, 2009:29-30)

- (2) A segunda variável diz respeito à própria natureza das políticas praticadas pelos agentes da indústria cultural. Evidentemente há movimentos de associação, cartelização, *lobismo* e outras estratégias articuladas entre os grandes conglomerados midiáticos. Por outro lado, o espírito de concorrência intrínseco à lógica de mercado inviabiliza a existência de uma plena orquestração, portanto, se existisse um ente suprarracional este seria esquizofrênico, em profundo e constante conflito interno. É possível constatar que paralelamente às produções comerciais de eficácia experimentada, baseadas nas temáticas mais cultuadas da Cultura *Pop* e na exploração do potencial venal das celebridades, a competição pela audiência fomenta (ainda que não haja significativa a variação em relação aos formatos) movimentos contínuos e relevantes na busca de novos conteúdos, em grande parte apelando ao exótico, ao inusitado ou àquilo que há de original nos contextos culturais tradicionais, comumente qualificados pela expressão “de raiz”.

Exemplo dessas táticas pode ser observado na profusão dos programas no formato “*reality shows*”. Seus títulos, ao ressaltar seus traços idiossincráticos, são excelentes indicativos do esforço de dissociá-los das produções mais populares do *mainstream*: ***Cake Boss***, ***Pesca Mortal***, ***Febre do Ouro***, ***Várzea F. C.***, ***Caçadores de Relíquia***, ***Homens da Montanha***, ***Lowrider Brasil***, ***Tatto Hunter***, ***Perdidos na Tribo***, entre outros, descrevem o “dia a dia” de indivíduos e grupos pouco conhecidos, desde “*chefs* confeiteiros” a pescadores de caranguejo do Mar de Bering, passando por populações e tribos isoladas, ou mesmo por adeptos de culturas alternativas urbanas. Desse modo, em vez de observamos apenas a confecção e a imposição de referenciais ético-estéticos hegemônicos e padronizados, as produções midiáticas oferecem uma imensa e confusa “colcha de retalhos” que, na tentativa de ampliar o cardápio do entretenimento, em vez de descartar os sistemas simbólicos “minoritários”, os empacota, enfeita e disponibiliza em suas vitrines.

Não estou afirmando que não há pontos negativos nesse processo, ao formatá-los, a indústria cultural os descontextualiza e comete exageros, distorções, fraudes, e toda sorte de interferências às quais a “tradução” de sistemas culturais está sujeita. Se estes problemas podem ser observados no exercício científico, que tem como preocupações

atingir níveis satisfatórios de isenção e a não contaminação, a produção de peças de entretenimento, regida pela lógica da espetacularização, acirra sobremaneira seus aspectos desfavoráveis. Todavia, trazer tais culturas ou estilos de vida à luz da grande mídia, de certo modo, além de em alguns casos poder ajudá-los a continuar existindo, oferece aos espectadores formas alternativas de existências simbólicas e amplia a gama de elementos colocados à disposição dos espectadores/consumidores incorporáveis aos bricabraques identitários individuais a que venho me referindo.

#### 4.2.2 A incerteza ontológica das magicaturas

A noção de “interpretação” de Geertz fundamenta a lógica que permite entender por que mudanças ocorrem regularmente nos relevos simbólicos, mesmo nos mais estáveis. Pois, ao constatar que – discordando do que supõem as abordagens que enfatizam o “coletivismo metodológico” (ERIKSEN e NIELSEN, 2010:24) – a cultura, em última instância, não determina as condutas, o autor adverte que não há garantias de que as condutas continuem sendo reproduzidas. Ao contrário, o mais provável é que em algum momento não sejam. Com isto, é possível considerar que se uma conduta foi desempenhada com sentido distinto do convencional, e os indivíduos envolvidos tornarem o novo sentido recorrente, a nova significação se sedimenta e passa a orientar as futuras interações. Geertz considera este princípio tão fundamental, que prescreve que o esforço etnográfico precisa sempre pretender dar conta de explicar tal dinamismo:

O problema metodológico que a natureza microscópica da etnografia apresenta é tanto real como crítico. Mas ele não será resolvido observando uma localidade remota como o mundo numa chávena ou como a equivalente sociológica de uma câmara de nuvens. Deverá ser solucionado – ou tentar sê-lo de qualquer maneira – através da compreensão de que as ações sociais são comentários a respeito de mais do que elas mesmas; de que, de onde vem uma interpretação não determina para onde ela poderá ser impelida a ir. Fatos pequenos podem relacionar-se a grandes temas, as piscadelas à epistemologia, ou incursões a carneiros à revolução, por que eles são levados a isso (GEERTZ, 2008[1973]:34).

Retornando à delimitação da categoria magicatura, a partir da abordagem interpretativa, é possível compreender por que o resultado de uma ação magicaturística nunca é de todo previsível e a reflexão das “afirmações de si” não pode prescindir de observar aspectos não declarados, às vezes nuances particulares ao grupo, mas



imperceptíveis ao olhar estrangeiro. Isto porque parte da eficiência de uma magicatura depende de certa sutileza ou mesmo discrição. Espera-se que magicaturas não sejam percebidas como tal, ou corre-se o risco de serem classificadas como exibicionismo. Trata-se aqui de desempenhos que exigem grande habilidade dramática de seus atores, pois qualquer elemento incongruente pode arruinar sua credibilidade, sua definição situacional. Afora o fato de seus atores terem que transitar por inúmeros e distintos relevos simbólicos, por vezes contrastantes, e manter-se nele exige sólido conhecimento das suas complexas geografias.

Não existem formas universais de magicaturas capazes de encantar todas as plateias. Desse modo, o estudo de magicaturas, não pode simplesmente se restringir a isolar, classificar e catalogar suas ocorrências. De acordo com Geertz (2008[1973], “A análise cultural é intrinsecamente incompleta e, o que é pior, quanto mais profunda, menos completa.” O autor afirma que é um tipo de saber científico contraditório, já que suas bases nem sempre são sólidas, do ponto de vista do saber empírico tradicional: “É uma ciência estranha, cujas afirmativas mais marcantes são as que têm a base mais trêmula, na qual chegar a qualquer lugar com um assunto focado é intensificar a suspeita, a sua própria e a dos outros, de que você não o está encarando de maneira correta (GEERTZ, 2008[1973]:20). Ele afirma ser essa a vida do etnógrafo, “além de perseguir pessoas sutis com questões obtusas”.

Pode-se inferir dessa forma que uma ação representada para o mesmo grupo, mas em contextos diferentes, pode ser interpretada com sentidos completamente opostos. “Há uma série de caminhos para fugir a isso – transformar a cultura em folclore e colecioná-lo, transformá-la em traços e contá-los, transformá-la em instituições e classificá-las, transformá-la em estruturas e brincar com elas. Todavia, isso são fugas”, afirma Geertz (2008[1973]:20). O antropólogo acredita que “comprometer-se com um conceito semiótico de cultura e uma abordagem interpretativa do seu estudo é comprometer-se com uma visão da afirmativa etnográfica como “essencialmente contestável”. Geertz afirma, portanto, que uma antropologia interpretativa é “uma ciência cujo progresso é marcado menos por uma perfeição de consenso do que por um refinamento de debate. O que leva a melhor é a precisão com que nos irritamos uns aos outros” (GEERTZ, 2008[1973]:20). Assim, decodificar seus elementos é apenas o ponto de partida, mas nunca o método definitivo de inferência dos seus significados, o que só pode ser alcançado por, como sugere Geertz, interpretação.

### 4.3 Projetos individuais: entre a subsistência e existência

Se os relevos simbólicos constituem os espaços nos quais os atores praticam suas agências, quais são os limites para suas atuações? Até que ponto eles decidem a própria trajetória biográfica ou se adaptam às condições sociais de que dispõem? Quais sacrifícios, concessões, renúncias e realizações estão dispostos a vivenciar para construir a fachada que idealizam para si? Em que medida os indivíduos são obrigados a desempenhar atividades que lhes permitam subsistir ou que atribuam sentido a suas existências? E por fim, como as magicaturas concorrem para viabilizar ou justificar os caminhos percorridos?

Gilberto Velho assinala que o indivíduo das metrópoles contemporâneas transita por diversas “unidades sociais distintas”: família; trabalho; escola; diferentes grupos de amigos, em interações presenciais ou virtuais; atividades diletantes; religião; etc. Todas possuem práticas interacionais com seus códigos e regras, que permitem maior ou menor grau de individualização. Estes sistemas de valores estabelecem campos de possibilidades no qual o agente empírico pode atuar e desenvolver seu projeto individual, o qual constitui uma elaboração consciente, capaz de ser externada e exige do ator a elaboração de estratégias que permitam sua execução:

De qualquer forma, o projeto não é um fenômeno puramente interno, subjetivo. Formula-se e é elaborado dentro de um **campo de possibilidades**, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes. Em qualquer cultura há um repertório limitado de preocupações e problemas centrais ou dominantes. Há uma linguagem, um código através dos quais os projetos podem ser verbalizados com maior ou menor potencial de comunicação. Portanto, insistindo, o projeto é algo que pode ser **comunicado**. A própria condição de sua existência é a **possibilidade de comunicação** [...] (VELHO, 1981:27).

Admitir a existência de um “repertório limitado de preocupações e problemas centrais ou dominantes” (VELHO, 1981:27) significa reconhecer que os “campos de possibilidades”, na prática, estabelecem limites às ações individuais, sem que isso compreenda afirmar que tais limites sejam virtualmente intransponíveis ou que, em casos extraordinários, não possam ser reformulados pelos próprios projetos individuais. Evidentemente, no mesmo sentido ressaltado anteriormente, de que o alcance e a abrangência das agências individuais variam de acordo com o contexto e o papel

representado, a eficácia dos projetos igualmente dependerá das prerrogativas do ator, como assinala Gilberto Velho (1981):

Os projetos constituem, portanto, uma dimensão da cultura, na medida em que sempre são expressão simbólica. Sendo conscientes e potencialmente públicos, estão diretamente ligados à organização social e aos processos de mudança social. Assim, implicando em relações de poder, são sempre políticos. Sua eficácia dependerá do instrumental simbólico que puderem manipular, dos paradigmas a que estiverem associados, da capacidade de contaminação e difusão da linguagem que for utilizada, mais ou menos restrita, mais ou menos universalizante. Nem tudo nos projetos é político, mas, quando são capazes de aglutinar grupos de interesses, há que procurar entender sua riqueza simbólica e seu potencial de transformação. Em toda sociedade complexa podem ser identificados grupos que, através de suas trajetórias e posição em relação ao resto da sociedade, têm mais possibilidades de divulgar seus projetos. Sem dúvida há todo um conjunto de variáveis – como poder econômico, militar etc. – que afetam o espaço cultural possível, mas é importante verificar o potencial intrínseco de um projeto social que só pode ser compreendido através do conjunto de símbolos a que está associado e que veicula (VELHO, 1981:34).

Os projetos individuais, portanto, serão o produto da mediação de duas dimensões: a primeira **contingencial**, estabelecida a partir do campo de possibilidades; e a segunda, **idealizada**, referente aos processos de individualização, que refletem os desejos e aspirações pessoais do sujeito. A justa mediação seria, portanto, “trabalhar no que se ama”, conjugando **subsistência** e **existência**. Obviamente, esta não é a única configuração possível: pode-se trabalhar para subsistir e compensar o esforço praticando outras atividades que atendam às necessidades existenciais; ou ainda, pode-se viver apenas em função da existência e suportar as dificuldades de subsistir que tal escolha acarreta; entre outras variações.

No relato de dois entrevistados essa mudança de rumo na carreira está presente. Leonardo lança mão da fotografia que registra sua promoção para assegurar que alcançou seus objetivos na carreira militar e, a partir de então, ele iniciara transição para a carreira de piloto comercial:

Figura 98 – Cerimônia militar de promoção de posto (3ª ref.)



Legenda: segunda fotografia apresentada por Leonardo na entrevista  
Fonte: acervo do entrevistado

– eu trabalho na mesma área já há seis anos. Está certo que não veio no momento que eu esperava, mas era minha função, era o que eu precisava para me sentir realizado. Esse foi o momento da minha promoção. Sem ela, eu não sairia realizado do meu trabalho. O meu objetivo no exército é esse aí!

[...]

– Até um determinado momento eu tinha a carreira militar como um sonho. Conforme você vai tendo experiência, vai passando por situações e vai tendo oportunidades, minhas perspectivas mudaram e eu decidi que a minha carreira militar teria que se encerrar.

Eu tenho um sonho maior, um sonho de criança, em outra carreira. Então há algum tempo venho me empenhando, estudando, investindo na carreira de piloto comercial. Como isso está prestes a acontecer, esse momento aí (promoção na carreira militar) se tornou mais especial! Eu precisava do momento registrado nessa foto para sair do Exército Brasileiro, como eu consegui...

Já João Eduardo deixou a carreira na área de Segurança de Redes e começou estágio em Videografismo e Fotografia. Enquanto Leonardo ainda está se preparando, João Eduardo já iniciou essa transição. A nova carreira de João Eduardo ainda está em fase embrionária e ele utiliza para sua magicatura a cena que alude iconicamente ao modo como ele se vê no futuro. Ao comentar a imagem (Figura 99) em que foi fotografado, de câmera em punho, durante o curso de fotografia, ele declara que se sente realmente fotógrafo.

Figura 99 – Saída fotográfica (4ª ref)



Legenda: Quarta imagem apresentada por João Eduardo  
 Fonte: acervo do entrevistado

Leonardo abdica da estabilidade da carreira militar e João Eduardo da segurança financeira de uma atividade ligada ao setor tecnológico. Ambos estão dispostos a assumir riscos em relação a suas subsistências em troca da realização existencial.

O grupo de participantes da oficina de autorretrato proporcionou um panorama das diversas soluções pessoais encontradas para equacionar a relação entre **subsistência** e **existência**. A divisão a seguir reflete a relação que eles possuem com a fotografia: (1) Fátima, João Pires, Neide, Olídio, Patrícia, Raphael, Rosane e Sérgio estão satisfeitos com suas profissões e têm na fotografia uma atividade diletante através da qual podem se expressar; (2) Aline, André, Diego, Fábio e Roberto têm outras profissões, mas também atuam comercialmente com fotografia; (3) Cristina e Michelle atualmente se dedicam exclusivamente à fotografia, porém esta atividade ainda não lhes permite manter-se financeiramente.

De um modo geral, todos os participantes veem na fotografia uma atividade que, de certa forma, contempla anseios existenciais. Todavia, apenas as duas integrantes do terceiro grupo, Michelle e Cristina, estão dispostas a se arriscar na fotografia sem ter outras formas de subsistência. Apesar do universo reduzido, há uma indicação de dois fenômenos: primeiro que existe um “sistema de relevâncias”<sup>58</sup> que orienta os projetos

---

<sup>58</sup> Velho (1981:86), a respeito do conceito de **sistema de relevâncias** de Schutz faz a seguinte ressalva: “Podemos, portanto, admitir que em uma sociedade, especialmente nas mais heterogêneas e diversificadas, pode haver n sistemas de relevância e tipificações. De certa forma a cultura é o sistema mais abrangente em que, pelo menos hipoteticamente, todos os outros cabem através de um campo de comunicação comum apoiado na rede de significados base de todas as possíveis variações”.

individuais e que, este grupo, classifica a subsistência como prioridade em relação à existência; e segundo, que algumas ocupações parecem ser mais propícias ao labor existencial que outras.

A divisão acima parece refletir uma dicotomia entre atividades originárias de “saberes científicos” e as de “caráter expressivo”. Perceber essas duas categorias não significa propor distinções ontológicas entre elas, mas apontar como o grupo as insere em seu sistema de relevâncias e compreender até que ponto essa valoração pode ser assumida para contextos mais gerais. Tal dicotomia, ao que parece, indica que aquilo que é científico possui o estatuto de oficial e, conseqüentemente, carrega a essas profissões “oficiais” atributos como segurança, estabilidade, longevidade... conceitos simbolicamente em sintonia com a noção de subsistência. Mesmo do ponto de vista formal, o cientificismo parece influir nas relações empregatícias, tanto que, pelo menos no Brasil (onde, por exemplo, a profissão de fotógrafo<sup>59</sup> é sequer regulamentada), os profissionais de atividades expressivas tendem a ser remunerados como autônomos, enquanto as profissões “oficiais” costumam ser exercidas sob a tutela de contratos trabalhistas. Por fim, as profissões “oficiais” são tidas como necessárias, enquanto as expressivas seriam supérfluas, o que do ponto de vista da subsistência representa maior risco para estas últimas, pois em períodos de crise econômica, seus profissionais seriam mais penalizados.

Na discussão a apresentação do autorretrato livre de Raphael, um dos pontos destacados foi como sobre o projeto individual no que se refere a questões de **contingência e idealização**. Vejamos o que ele diz:

---

<sup>59</sup> A atividade de **fotojornalista** é prevista em regulação, como uma das especificidades que podem ser exercidas por profissionais formados em Comunicação Social/jornalismo.

Figura 100 – Autorretrato de Raphael, tema livre



Legenda: “Incompleto”, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**Raphael:** – Meu autorretrato é muito simples e tem a ver com a história da música na minha vida e agora também com a fotografia. Passando rapidinho: eu fiz um período de História; eu fiz três períodos de Música; me formei em Educação Física; e eu estou fazendo Design Gráfico.

Então dá para ver como a minha cabeça funciona. Mas tem algumas coisas que estão sempre ali comigo, independente se eu estou exercendo aquilo ou não. É o caso da Música, e agora da Fotografia.

Só que eu estou vivendo uma fase da minha vida de indefinição, eu estou meio suspenso no ar ainda. Primeiro porque fui demitido, mas ao mesmo tempo eu passei em um concurso no ano passado. Então, eu estou esperando ser chamado, e é para Brasília.

Eu estou estudando para um outro concurso agora, que é no Rio, o concurso da Marinha. É difícil para caramba e eu já quase passei uma vez. Enfim, vou tentar de novo. Então, eu não sei muito bem o que vai acontecer na minha vida. Basicamente é isso!

**Eu:** Brasília é Educação Física também?

**Raphael:** – Não, é Ministério Público, nada a ver. É que eu já tive uma fase de concurso também, e aí o MPU nem era minha prioridade, mas acabou sendo um concurso que eu fiz ali no meio do caminho e eles estão chamando agora. Lá para outubro ou novembro possivelmente eu estou indo embora. Vamos ver...

O que se percebe em seu discurso é que a **subsistência** prevalece em seu sistema de relevâncias. Sua opção pela segurança fica ainda mais explícita por sua decisão de

realizar concurso público, que, no Brasil, o emprego estatal representa uma carreira estável, sem os riscos e a pressão por resultados do setor privado.

Sua fala continua e como poderemos conferir, mais uma vez irá corroborar as expectativas de que as atividades expressivas seriam mais apropriadas a satisfazer as questões **existenciais**. Se do ponto de vista da subsistência o risco é algo indesejado, existencialmente ele representa aventura. Paira sobre os atores de atividades expressivas a aura romântica de coragem, desapego, paixão pelo ofício, entrega etc. Além disso, as profissões “oficiais” não permitiriam que nada de individual fosse manifestado, na fala de advogados, engenheiros, químicos, militares etc. apenas o discurso institucional poderia ser articulado, bem como seu exercício constituiria a mera aplicação de postulados sem nenhum espaço para a autoria ou reflexão crítica. No outro extremo, o fazer das atividades expressivas representaria a reificação da visão de mundo de um sujeito independente, senhor de seu destino. As atividades expressivas seriam, portanto, o território demiúrgico do sensível, da *poiésis*, onde labor e existência seriam virtualmente sinônimos. Nesse sentido, por estar “alijado” desse tipo de fazer, Raphael se sente “vazio” e é compreendido pelos demais:

**Raphael:** – Isso tem a ver com a história de algumas pessoas aqui também, até lembrei a história da Michelle falando que chutou tudo para o alto e foi correr atrás. Eu acho corajoso para cacete e queria ter essa coragem, mas pelo menos agora... Mas enfim, é isso! A ideia é simples mesmo, eu quis aproveitar bastante o espaço negativo, a parede “brancona”...

**Cristina:** – E por que você está dividido?

**Raphael:** – Porque eu não estou completo.

**Cristina:** – tem um vazio, um buraco aí na sua vida?

**Raphael:** – Na verdade, é mais um momento de indefinição na minha vida. Mais um momento de ter algumas perspectivas de caminho, mas não saber exatamente para onde ir. De repente não ter coragem suficiente para escolher o rumo e ir, entendeu? O tipo de situação que já aconteceu na minha vida algumas vezes: eu precisar de coragem para seguir um caminho e não ter tido, para depois me arrepender. E isso tem muito a ver com o aspecto financeiro também, né? Óbvio! Mas o lance de eu estar cortado ali é isso. Eu cheguei a pensar em colocar só a minha sombra, mas depois eu desisti. Eu pensei também um pouco em relação a como eu iria estar sentado, se eu iria estar olhando para cima, de olho fechado. Mas eu preferi olhar para as coisas para dar o sentido de que eu estou olhando para aquilo, aquilo está dentro do meu campo de visão, eu estou perto, mas não o suficiente para pegar.

**Michelle:** – Dá um vazio, né?

**Raphael:** – É justamente isso! Se a foto passa vazio, então eu acertei, beleza! [...]

**Aline:** – Assim, o artista, ainda mais no Brasil, ele consegue ver essa foto e ter essa leitura: – Pô, caraca! Realmente... não só nesse campo da música.

**Michelle:** – Eu sou uma que só não me identifico com a parte da música, nisso eu sou uma negação. Mas eu me identifico porque eu tenho uma história bem parecida, eu também estou recente na fotografia, eu não tenho nem dois anos, comecei ano passado em janeiro.

**Rosane:** – E essa questão da indefinição, acho que todo mundo passa por isso na vida.



[...]

**Rosane:** – mas se ele se preocupa com isso é sinal que está correndo atrás de algo. Tem gente que só vai na onda...

A discussão se estende, com os participantes expondo suas visões de mundo, e avaliando a medida que consideram apropriada entre **contingência** e **idealização**. Em resumo, ceder demais às contingências pode ser percebido, negativamente, como acomodação, enquanto valorizar apenas o ideal é visto como inconsequência. Ainda outras duas considerações importantes surgiram: primeiro quando Rosane lembrou que mais de uma atividade poderia satisfazer as necessidades existenciais de alguém, pois nem todos se interessam por atividades expressivas, desse modo, o dilema poderia não estar em perseguir ou não um ideal, mas em não se ter a certeza de ter feito a escolha certa; a segunda questão refere-se ao fato de que os projetos individuais costumam contemplar não apenas as expectativas pessoais, muitas vezes eles precisam ser aprovados, ou estar em sintonia com os projetos familiares, sendo que tais contingências tornariam ainda mais difícil a realização existencial.

A decisão de João Eduardo de se iniciar na fotografia, em parte, se deu pela necessidade que sente de estar em contato com a natureza. Ele já teve planos de organizar passeios turísticos e voos comerciais de parapente. João Eduardo (Figura 101) afirma o prazer por atividades ao ar livre se deve à educação que recebeu de seu pai:

Figura 101 – Pescaria de peixes-espada em Pedra de Guaratiba (RJ) (2ª ref)



Legenda: Terceira fotografia apresentada por João Eduardo na entrevista  
Fonte: arquivo do entrevistado

– Eu tenho uma identificação muito grande com essa imagem porque ela representa algo que eu tenho desde pequeno: o contato direto com a natureza

e com o mar. Hoje, eu moro numa região praiana, Pedra de Guaratiba. Aliás, eu sempre morei lá e tudo que vem do mar remete muito ao meu pai.

Meu pai é falecido, tem três anos. Ele morreu com 73 anos de idade e tudo que hoje eu sei do mar, eu aprendi com ele. Meu pai foi militar e sempre gostou de mar, de pescaria, teve inclusive atividades de pescaria. Eu aprendi muito...

Como eu não tenho a presença do meu pai hoje, todo o contato que eu tenho com o mar, me remete aos seus ensinamentos, uma pessoa maravilhosa que eu tive comigo, que me ensinou e me fez ser esse homem que sou hoje. Guardo isso na lembrança e essa imagem sempre remete a figura do meu pai, a figura paterna.

Em relação à importância da família na construção do projeto individual, Cristina (Figura 102) nos conta:

Figura 102 – Cristina no dia de seu casamento (3ª ref.)



Legenda: Segunda fotografia apresentada por Cristina na entrevista

Fonte: arquivo do entrevistado

– Eu vou contar o episódio dessa foto: quando eu casei, na verdade não queria casar, era performance para a família. Mas teve tudo que tinha direito: véu, grinalda... a família quer? Então tá!

[...]

– Não teve filmagem porque meu primo, que filmou, perdeu tudo! O único registro que eu tinha foram essas fotos, feitas por um fotógrafo de Belo Horizonte.

Eu já morava no Rio, e os amigos me ligavam e diziam: – Cris, você está famosa!

– Por que? O que está acontecendo?

– O fotógrafo colocou exposto na vitrine essa foto, um pôster enorme.

– Sabe aquelas lojas de baranga, que tem foto? E era perto do cinema, então meus amigos... todo mundo passava e ficava me sacaneando. Eu pagando

maior mico de estar exposta no negócio... Mas depois ele retirou essa fotografia da loja, e deu esse 'postão' para minha mãe, que achou lindo.  
– Então, no quarto da minha mãe tem essa foto grande. Eu nunca dei importância a essa foto, mas ela me lembra minha mãe.

Nem todo indivíduo sente necessidade de elaborar suas questões existenciais conduzindo o projeto individual por meio das atividades expressivas. Ou ainda, há aqueles que conseguem se realizar existencialmente exercendo profissões “oficiais” ou outras atividades que não as expressivas, como esportes, convívio com a natureza, dedicação à família, viagens, consumo etc. Sob esse aspecto, convém retomar as considerações a respeito dos referenciais ético-estéticos midiáticos. Na fase de entrevistas, alguns conjuntos fotografia/relatos apontaram para a influência que esses referenciais exercem na multiplicidade de formas de realização existencial. Para Lipovetsky:

Se a cultura de massa é com certeza amplamente destinada a satisfazer a necessidade de evasão dos indivíduos, o que se passa com seus efeitos a mais longo prazo? Analisando a cultura midiática como meio de distração, faz-se como se tudo se apagasse uma vez terminado o sonho, como se o fenômeno não deixasse nenhum rastro e não transformasse os comportamentos e os parâmetros do público. Esse não é, evidentemente, o caso. Para além de suas evidentes satisfações psicológicas, a cultura de massa teve uma função histórica determinante: reorientar as atitudes individuais e coletivas, difundir novos padrões de vida. Impossível compreender a atração da cultura de massa sem levar em consideração os novos referentes ideológicos, os novos modelos existenciais que ela conseguiu difundir (LIPOVETSKY, 2010:258).

Na fase de entrevista, Marcelo, que é fisioterapeuta, assinala as atividades que pratica em seus momentos de lazer. Além da fotografia, ele gosta de “passeios de aventura” e afirma que se não fossem os compromissos (subsistência), praticaria tais atividades com muito mais regularidade:

Figura 103 – Travessia de bicicleta de Arraial da Ajuda à Trancoso (BA)



Legenda: Terceira fotografia apresentada por Marcelo na entrevista  
 Fonte: arquivo do entrevistado

– Essa foi uma aventura bem legal, e a areia, como dá para ver, é durinha. A gente alugou duas bicicletas lá em Arraial da Ajuda e a gente queria ir até Trancoso. Essa foto é em Trancoso. E o cara da pousada falou:– Dá para vocês irem tranquilo pela areia, a areia é durinha...

– Ele deu a tabuinha da maré e a gente foi. Duas horas depois chegamos lá meio-dia, com um sol de rachar. Então decidimos sentar em um barzinho!

[...]

– Disse a minha esposa: – vamos ficar atentos à tábua das marés para ver a hora que temos de voltar. Mas quando eu vi, a maré ia começar a subir em meia hora. Eu havia pedalado duas horas, iria ficar meia hora e já estaria na hora de eu voltar. Não vai dar nem para curtir minha cerveja, né?

[...]

Mas tudo deu certo porque tinha umas vans que levavam de Arraial da Ajuda para Trancoso. Fui lá e falei com o cara da van: – você leva bicicleta?

– Sim, mas você vai ter que pagar as passagens dos assentos que as bicicletas ocuparem.

Marcelo relata que contratou o serviço da van e conclui:

– Aí, foi bom! Porque eu aproveitei o resto do dia tranquilo. A gente fez um exercício, uma aventura, e ainda deu para curtir a praia...”

Na apresentação da oficina de autorretrato, os participantes relataram como adaptaram, conciliaram ou reformularam seus projetos individuais com intuito de buscar a mediação ideal entre **subsistência** e **existência**. Assim Diego afirma, nos termos dele, que mantém uma “vida dupla”, pois sua condição de militar é de certo modo conflitante com o seu engajamento no fotojornalismo. Em sua proposta livre (Figura 104), ele se inspirou na obra de Vivian Meyer, porque percebe na história dela semelhanças com sua trajetória biográfica:

Figura 104 – Autorretrato livre de Diego e obra de inspiração



Legenda: Proposta livre de Diego

Fonte: arquivo do entrevistado

**Michelle:** – Você se identifica com o trabalho ou com a história dela?

**Diego:** – Eu me identifico com a história dela porque ela tinha uma vida dupla, ela era babá e, secretamente, nos momentos em que ela estava tomando conta das crianças, ela pegava as crianças pelas mãos e ia para rua fazer fotografias. Eu sou funcionário do governo e, às vezes, eu faço malabarismos para conseguir produzir alguma coisa, no meu caso fotojornalismo. Quando tenho um tempo vago ou durante uma saída, às vezes o chefe fala para mim: – vai em tal lugar, cumprir tal questão. Aí nesse meio de caminho, eu procuro alguma coisa para fotografar, produzir... então, rolou essa identificação.

E com o trabalho dela por causa da questão do espelho. Não se sabe o porquê que ela fotografava no espelho. Mas o espelho dentro de outros campos de estudo, significa você procurar a imagem que você quer ver. Então, você se olha no espelho para se sentir bem, para se identificar, para resolver alguma questão consigo mesmo. Eu busquei um pouco na psicologia, e cheguei a duas vertentes: a questão narcisista, que tem toda uma teoria sobre isso, mas eu não me aprofundi... e a questão de você olhar ali e se identificar, saber: – esse sou eu! Ver aquilo que você vem se tornando ao longo do tempo. Você vai se olhando e vai se conhecendo.

Então, eu me identifiquei com a biografia dela, com a história, com essa coisa de você usar a fotografia de uma forma um pouco proibida, como se alguém tivesse me proibido de fazer uso da fotografia, mas também por gostar da estética do trabalho dela.

Diego procura conciliar a subsistência, via emprego público, e a existência, por meio do fotojornalismo. Segundo ele, sua mágica envolvendo espelhos, revela como ele se projeta diante de cada etapa desse desafio entre contingência e idealização. Esse trecho de sua apresentação ensejou alguns questionamentos sobre o fazer autoral. O fato de Vivian Meyer ter morrido sem reconhecimento, mas exercendo uma atividade que

amava seria suficiente enquanto realização pessoal? Se não, quais concessões se justificam na busca desse reconhecimento? Ao ser questionado por Michelle se ele pretendia, diferentemente de Vivian Meyer, obter esse reconhecimento em vida, Diego responde:

**Diego:** – No site que tem as informações sobre ela não está claro se em algum momento ela tentou se lançar enquanto autora, e conquistar a independência financeira com isso. Já eu, sou um pouco diferente, eu gostaria de trocar a minha atividade remunerada principal pela fotografia.

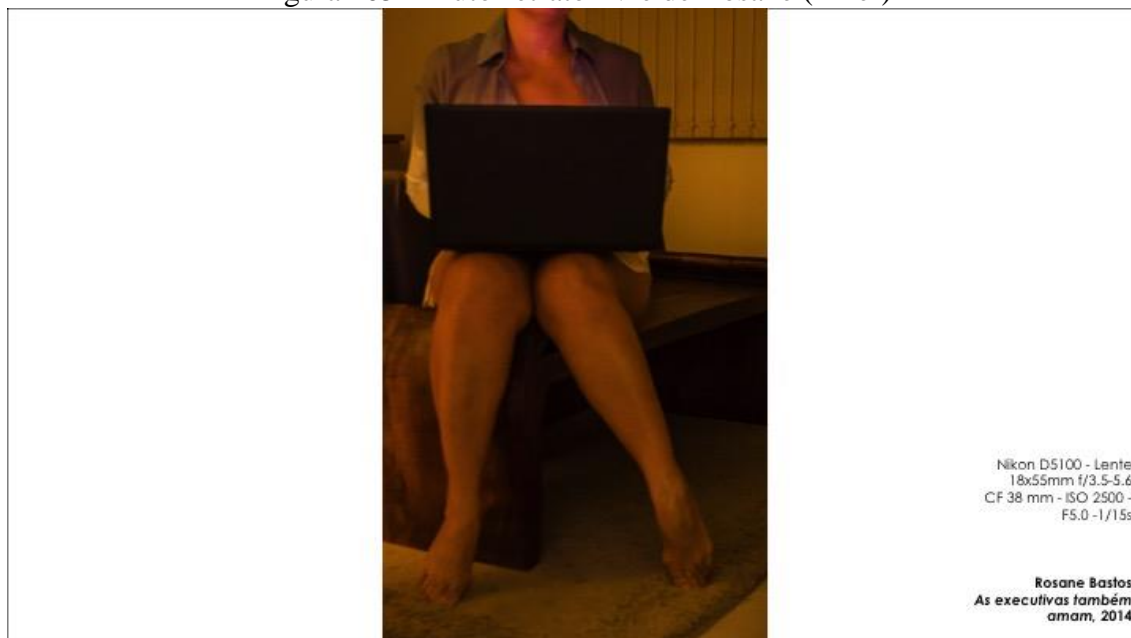
Entre os participantes que conciliam o exercício de uma profissão “oficial” com a atividade remunerada de fotógrafo, além de Diego, apenas Aline também tem como projeto individual deixar sua ocupação principal para tornar-se exclusivamente fotógrafa. Os demais se mostram confortáveis em conciliar duas atividades. O depoimento de Fábio resume bem essa condição ao justificar por que ele fotografa comercialmente:

– Tem gente que acha: – ah, eu faço evento porque não tem saída é o único jeito de começar. – Mas eu faço porque gosto! Eu felizmente dei um rumo na minha carreira profissional. Eu fui executivo, gerente de marketing de multinacional e não aguentei a pressão: trabalhar quatorze horas por dia, pressão por resultados e não ter reconhecimento. Tudo está sempre ruim... trabalhei em laboratório farmacêutico, Bausch e Lomb. Mas eu queria mais equilíbrio na vida. Eu queria trabalhar menos, curtir mais a família, não tinha filho ainda, eu tinha dois cachorros que eram meus filhos... Hoje em dia eu tenho uma vida mais equilibrada, com emprego público e financeiramente não preciso da fotografia, mas é uma satisfação poder ser remunerado pela fotografia. Fazer o que eu gosto que é de fotografar criança e família! Não faço porque eu preciso, faço porque eu gosto!

Entre os participantes da oficina de autorretratos, como já destaquei, há ainda os que não têm expectativas de fotografar comercialmente, mantendo com essa atividade apenas uma relação diletante. Desse modo, conseguem experimentar o fazer expressivo, sem enfrentar os riscos de seguir na profissão. Oito são os participantes nessa condição, configurando metade do grupo. Em seus depoimentos, eles revelam satisfação com suas ocupações principais, mas se ressentem de espaços que lhes propiciem experiências transcendentais. Um dos trabalhos mais representativos nesse sentido foi o de Rosane, que em seu autorretrato livre – “As executivas também amam” – abordou a questão da feminilidade que é premente no âmbito de sua profissão de engenheira química. Rosane relata que na empresa em que trabalhou anteriormente, ela era a única mulher em uma equipe de aproximadamente cem homens, e que se acostumara a dissimular seu lado

feminino. Sentimento compartilhado, também, por Patrícia, que é engenheira civil. Para as duas, ainda que manifestem estar realizadas com suas profissões, a fotografia representa a “válvula de escape” existencial que suas atividades principais não proporcionam.

Figura 105 – Autorretrato livre de Rosane (2ª ref)



Legenda: “As executivas também amam”

Fonte: arquivo do entrevistado

**Rosane:** – antes de eu trabalhar na FCC, eu trabalhei na Bayer e era a única mulher entre noventa e nove homens. Então, eu era mais um e eu me colocava como mais um mesmo, até para o trabalho aparecer mais do que eu. Já tinham ido outras garotas trabalhar lá, mas sempre tinha aquela visão de: – ela é bonita, não sei que... tinha uma menina que trabalhava junto comigo e ela chegava de roupa justinha, “maquiadinha” etc. e o tratamento deles em relação a ela e a mim era completamente diferente. Eu era mais um, eu estava inserida ali no contexto e me anulava completamente enquanto mulher, ali eu era o operador, o engenheiro, tudo... menos uma mulher.

[...]

**Patrícia:** – Muitas vezes, eles se esquecem que a gente é mulher. No meu caso também, eu sou engenheira civil e já trabalhei numa obra grande só com homem e eu era a única mulher. A não ser a secretária do gerente que aí era mais gostosona. Então, nas reuniões, eles falavam umas coisas que você não acreditava. Eu ficava assim: – gente, eu não estou ouvindo isso! E eles olhavam uns para os outros e riam, nem sequer lembravam que eu estava ali.

Cristina, assim como Michelle, vivencia as incertezas de se aventurar na fotografia enquanto ocupação principal. Em seu ensaio livre, ela buscou representar os momentos de incerteza que enfrenta na vida e na carreira. Cristina descreve a sensação como alguém que luta para não se afogar e para se manter à tona, por isso intitulou seu



ensaio de “Mergulhos”. Ela consegue com sua performance transmitir a sensação de desespero. Eis como relata a elaboração de seu autorretrato.

Figura 106 – Autorretrato de Cristina

## Mergulhos



## Mergulhos





## Mergulhos



Legenda: “Mergulhos”

Fonte: arquivo do entrevistado

**Cristina:** – Eu não sabia o que fazer como autorretrato e eu vi a foto da Neide em que ela compõe um personagem. Eu pensei: – tenho que fazer alguma coisa para entregar... A única coisa que atinei foi uma cortina e imaginei fazer uma noiva, aí me cobri e comecei a brincar com a cortina...

**Eu:** – Mas da onde veio essa noiva? Por que nesse momento você escolheu essa noiva?

**Cristina:** – Porque eu estava com a cortina branca e aí me veio essa imagem. Eu queira me cobrir, trabalhar com o corpo... Aí eu falei: – vou ser uma santa, sabe? Noiva, santa, veio só imagem angelical... mas brincando com o material físico (a cortina), eu decidi: – vou nadar... Estou mergulhada, vou começar a mergulhar nessa história, sem pensar, depois é que eu fui intelectualizar, entender as imagens... E ainda imaginava assim: – o afogado vai sobreviver... eu tinha feito o primeiro autorretrato que era em referência ao afogado do Bayard. Esse afogado está no mar, está nadando, em várias situações... A sensação era dessa ansiedade que eu tenho e que às vezes me imobiliza. Me debatendo sobre muitas coisas em determinadas situações. Em vez de relaxar, nadar e sair da situação, eu fico mais ansiosa e aí é como se eu perdesse o rumo. E também me veio a ideia como se fosse uma sequência de momentos, então concluí: – é processo! Eu ainda vou continuar mergulhada. Tem época que eu estou fora, tem hora que eu estou embaixo, tem época que eu estou enrolada e que eu não tenho de ter medo disso, porque vai passar, é que a vida inteira é assim, entendeu? Eu estava deprimida há dois meses atrás... assim triste mesmo com as coisas! E de repente eu falei: – eu estou aqui nadando, mas isso é parte. Eu estou no meio da água e é para viver isso.

**Eu:** – Ou melhor, viver é isso!

**Cristina:** – Viver é isso! Então tive a sensação: – não pode ser uma única foto porque são vários momentos e, às vezes, se atropelam. Eu sou assim, depois que eu fiz as fotos é que tive essa reflexão em cima.

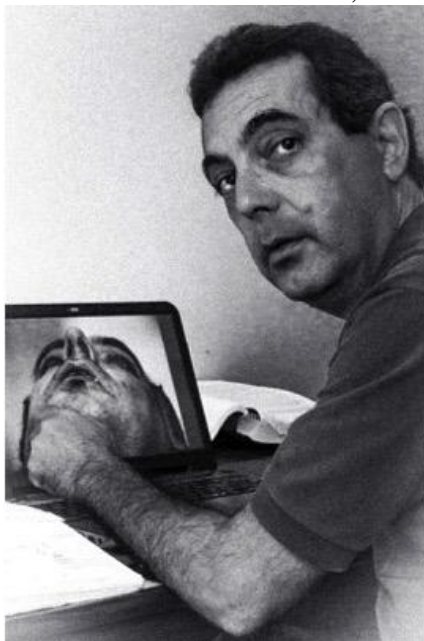
[...]

**Eu:** – As imagens são todas angustiantes e a questão do afogado está muito presente... do afogado, não! Do “se afogando”?

**Cristina:** Se afogando! Pois é, mas aí foi um exorcismo mesmo e depois eu senti uma brincadeira! Tem aquela do meio – meu filho falou: – Mãe, isso aqui está parecendo filme de terror B!

João Pires, em seu autorretrato livre, faz referência ao momento atual de sua vida com o título: “Instantâneo”. Ele se retrata trabalhando em umas das tentativas de autorretrato que iria apresentar, a reprodução da obra de Cindy Sherman (obra de referência da proposta “Posicionamento Crítico”). Sobre a mesa, estão os livros de química, pois ele se reveza entre a paixão pela fotografia e estudar para o doutorado, revelando que não tem mais entusiasmo pela atividade acadêmica e que continua apenas por insistência de seu atual chefe:

Figura 107 – Autorretrato de João Pires, tema livre (2ª ref)



Legenda: Instantâneo, 2014

Fonte: arquivo do entrevistado

**João Pires:** – Instantâneo porque é o momento que eu estava vivendo ali, entre ter que estudar para fazer essas provas e a fotografia, e eu tinha que me policiar porque se eu pegasse na fotografia, eu esquecia o resto... tranquilamente!

**Neide:** – o peso da fotografia é maior?

**João Pires:** – É porque é um prazer, entende? O doutorado é uma obrigação. Mesmo porque, apesar de eu estar estudando, eu não tenho motivação nenhuma. Essa sexta-feira, a prova foi na quinta-feira, encontrei meu orientador e o esporro dele foi: – você está sem motivação! E eu realmente não acho mais motivação para Química.

Os relatos estudados permitem entender como cada indivíduo dimensiona as estratégias que lhe permite tanto subsistir, quanto existir. Ambos os aspectos se refletem

em seus projetos individuais, descrevendo o seguinte panorama: (1) Michelle, Cristina, Aline e Diego investem esforços para reformular seus projetos e assumirem apenas a fotografia como profissão – priorização do aspecto existencial; (2) já, André, Roberto e Fábio conseguem conciliar duas atividades – equilíbrio entre existência e subsistência. (3) os demais adaptam seus projetos de modo que suas ocupações profissionais sejam prioridade, mas não deixam de reservar algum espaço para a fotografia enquanto atividade diletante – subsistência como prioridade.

É importante notar que essa divisão é semelhante àquela apresentada no início desta seção, mas não é idêntica. Na primeira, o enfoque era a configuração dos projetos no decorrer da pesquisa, enquanto o quadro acima aponta para as expectativas dos participantes em relação ao futuro de seus projetos. Sendo assim, a diferença nos dois enfoques ratifica e ressalta a não coincidência entre idealização e contingência, permitindo retomar a discussão que abre esse capítulo, ou seja, a relação “agência *versus* estrutura”. Nesse sentido, as pressões contingenciais (ou campo de possibilidades, nos termos de Gilberto Velho (1981)) enquanto componentes das estruturas simbólicas, tendem a acomodar e orientar as agências individuais. Ao passo que as idealizações dos indivíduos atuam sobre essas estruturas e reordenam dinamicamente a geografia dos seus relevos simbólicos.

Nos dois contextos – atual/contingente e futuro/idealizado – o fato de a maioria dos participantes não se mostrar disposta a prescindir de suas ocupações regulares demarca que no sistema de relevâncias do grupo, a subsistência é prioritária e representada pelas profissões “oficiais”. Todavia, nada impede que esse relevo simbólico possa ser transformado. Em verdade, alguns participantes vislumbraram essa possibilidade e expuseram suas idealizações ao grupo. Após a oficina de autorretratos, algumas reuniões foram realizadas com objetivo de discutir a criação de um empreendimento que contemplasse concomitantemente um “coletivo” cultural e uma escola de fotografia, o qual foi batizado de Vila Imaginário. O empreendimento está em fase embrionária e ainda não teve nenhuma influência sobre o sistema de relevâncias do grupo. Contudo, caso a iniciativa se consolide, ela poderá representar significativa mudança em seus campos de possibilidades, permitindo que alguns reformulem seus projetos individuais e alterando a configuração do relevo simbólico vigente.

#### 4.4 Magicaturas e seus relevos

Neste capítulo, o objetivo foi trazer à tona a discussão sobre a tensão entre agência e estrutura ou, em outras palavras, entre a expressão das “afirmações de si” e o papel da construção coletiva da imagem a partir da perspectiva da plateia/sociedade, de forma a compreender como se dão os processos de significação das magicaturas. A discussão sobre o meio e o homem não se encerra com uma só visão, mas, ao trazer esse debate para o universo da pesquisa, procurou-se demonstrar que a produção das magicaturas permite analisar o indivíduo enquanto agente contingenciado pelos relevos simbólicos que ele próprio ajuda a configurar.

O campo de possibilidades é também contingenciado pelos relevos habitados e orienta os projetos individuais a partir do sistema de relevâncias do grupo. Os atores estruturam seus projetos de modo a encontrar o equilíbrio entre suas idealizações pessoais (existência) e os limites que do relevo.

As agências individuais agem sobre os relevos simbólicos os reconfigurando constantemente e com isso podem modificar o campo de possibilidades e os sistemas de relevância, o que explica o fato de os projetos individuais poderem ser reformulados. As magicaturas, nesse sentido, têm duas funções: (1) legitimar os projetos individuais, isto é, impressionar/convencer a plateia da aptidão do ator para os papéis pretendidos; (2) e justificar/enaltecer as escolhas desses atores manifestando as razões que os levaram a estabelecer a medida entre subsistência e existência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa, apesar das temáticas complementares que percorreu, procurou não se distanciar de seu objeto epistemológico – as interações simbólicas – analisado sob duas abordagens teóricas principais: “representação” e “performance”, buscando identificar e compreender os conteúdos enunciativos que constituíssem “afirmações de si”. Busquei empreender esse objetivo com o suporte de autores que transitaram por diversas áreas das Ciências Sociais, para configurar as magicaturas enquanto formas de expressão simbólica. Parti do princípio que as magicaturas articulam seus elementos de maneira complexa, cuja o significado só pode ser interpretado na relação de seu uso com o contexto em que são desempenhadas.

O recorte temático magicaturas fotográficas confirmou a expectativa de que por meio delas é possível analisar uma variedade de situações, uma vez que o referente fotográfico, em conjunto com os relatos de seus sujeitos, torna acessíveis camadas despercebidas ou profundas de sentidos fundamentais à descrição etnográfica. A isso, soma-se a escolha por alunos de fotografia enquanto sujeitos da pesquisa, decisão que permitiu observar aspectos do planejamento das magicaturas que somente os atores iniciados nos códigos da linguagem fotográfica têm condição de descrever.

Os dois momentos da pesquisa – as entrevistas e a oficina de autorretratos – constituíram instrumentos dinâmicos que, além da apresentação matizada das preocupações e idealizações manifestadas por meio das magicaturas, permitiram observar os sujeitos na execução, correção e justificativa de seus desempenhos, oferecendo rico panorama das estratégias retóricas das “afirmações de si”.

A elaboração das hipóteses formuladas nesse estudo se deu pela compilação de argumentos que permitissem delinear a categoria de magicatura. Como resultado desse esforço, observei que **magicatura** compreende toda expressão que enuncie “afirmações de si”. Enquanto componentes elementares das interações simbólicas, seu papel consiste em impressionar/convencer seus interlocutores, seja por empatia ou por inferência, e pode apresentar diferentes níveis de preparação: as **planejadas** – são as magicaturas preparadas a partir de estratégias desenvolvidas especificamente para interações previstas; as **improvisadas** – as quais o ator pratica de forma consciente, mas sem ter se preparado previamente; as **inconscientes** ou **involuntárias** – espontâneas e sem reflexão, mas coerentes com a fachada adotada no momento em que são desempenhadas; e **ostensivas** – aquelas que não são voltadas a nenhuma situação em particular, sendo

preparadas e operadas de maneira a explicitar aspectos constituintes da identidade/identificação do ator.

Nas suas variadas formas, de simples gestos a elaboradas rotinas, sendo operadas por diferentes suportes, as magicaturas se tornam mais eficazes/complexas à medida que se multiplicam as possibilidades de domínios aos quais o sujeito pode pertencer. Sejam expressões da identidade ou de identificação, devido ao seu potencial de difusão, constituem instrumentos de socialização indispensáveis diante da obliteração das fronteiras tradicionais patrocinada pela comunicação massiva, e ampliada pelos meios virtuais.

Magicaturas são orientadas pelos **relevos simbólicos** nos quais são operadas, embora esta influência não garanta, em última instância, o significado com que serão interpretadas, tampouco seu sucesso. Por sua vez, justamente tal incerteza ontológica, resultante da possibilidade da ocorrência de ressignificações simbólicas ou de rearranjos contingenciais, faz com que as sucessivas interações reconfigurem constantemente a geografia de tais relevos, tornando os sistemas magicaturísticos dinâmicos e variados, exigindo habilidade de seus atores para sua articulação.

O universo da pesquisa – entrevistas e apresentações da oficina de autorretrato –, a meu ver, confirmou a aplicabilidade da categoria magicatura enquanto ferramenta de análise, permitindo compreender as estratégias retóricas da afirmação de si sob as perspectivas do interacionismo simbólico e da teoria da performance. A categoria magicatura, ao procurar conjugar tais abordagens teóricas, pretende dar conta não apenas da dimensão pragmática das “afirmações de si”, mas de seu potencial expressivo reificado na capacidade de “encantar” seus interlocutores e enunciar os traços conformativos da identidade de seus atores. Apesar de nem sempre serem manifestadas, ou ainda que não seja simples a tarefa de isolá-las e descrevê-las, esse estudo possibilitou perceber as magicaturas nas mais diversas configurações enunciativas das representações/performances.

Impressionar/convencer aos outros a respeito de si é condição indispensável às interações e, por conseguinte, à vida em sociedade. Desse modo, a delimitação da categoria magicatura se justifica por permitir decompor os conteúdos das **configurações enunciativas** no que pertence ao papel social e aquilo que constitui **afirmação de si**. Sob essa perspectiva, o fato de Fábio não conseguir terminar sua fala e ver na imagem de seu filho a redenção pela perda de sua mãe, o retrata nos papéis de filho, vítima e pai,

mas, sobretudo, ele se define, em sua **magicatura**, como sujeito que não se entregou e capaz de reencontrar o sentido para sua existência.

As magicaturas, portanto, vão além de convencer ou causar boa impressão, elas operam o princípio do “encantamento”, atuando no plano dos sentidos e são capazes de construir sólidos vínculos afetivos forjados por empatia. Dessa forma, quando o discreto Olídio, que se fotografa de roupão aberto, explicando o que é encarar a morte ao escancarar suas cicatrizes, além de descrever sua angústia, ele expressa o orgulho que tem de si e, por meio de suas magicaturas, destaca sua coragem de sobrevivente. O mesmo orgulho se vê nos outros: Rosane, uma executiva tímida que não tem o direito de ser feminina em um ambiente machista, usa o próprio corpo como suporte para seu discurso; Neide, sempre cordial e bem humorada, lambe uma enorme faca e afirma: – “eu não sou esse personagem, mas poderia ser!”; Michelle que grita nua e Raphael partido ao meio procurando curar seus vazios e não desistindo da realização pessoal; Cristina, que, ao brincar com as fotografias, torna menos sufocantes seus dilemas; Aline, André e João Pires que falam de suas perdas como nunca fizeram a ninguém; Patrícia, que ao se retratar despojada de orgulho, não fala por si, fala por todas; Diego, que entre a existência e subsistência, enxerga nos espelhos o Diego que pretende ser; Sérgio, o expolicial que se vê como caubói solitário deslocado de seu tempo e espaço; ou mesmo Roberto, que quis ser diferente, só para não ser igual. Todos contaram suas histórias, ou melhor, encantaram com suas histórias.

“Magicaturas” me fez perceber que afirmar quem somos só é possível a partir das nossas idealizações, portanto, “ser” e “parecer ser” são virtualmente indistinguíveis e impermanentes. Se no começo dessa trajetória isso me causava estranheza, hoje, me lembra poesia, isto é, falar de si e das coisas do mundo pela alma, escolhendo as palavras pelas rimas e as rimas pelas lágrimas e pelos sorrisos.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de e TRACY, Kátia Maria de Almeida. *Noites nômades: Espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- ANG, Tom. *Photography: The Definitive Visual History*. Londres: DK, 2014.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. (Tradução: Paloma Vida). Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.
- BARBOSA, Livia. *Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 14a. ed. São Paulo: Cultrix, 1977 [ano do pronunciamento]
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. (Tradução: Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BIEGER-THILEMAN, Mariane. “Duane Michals” in *Fotografia do Século XX*, org. Mißelbeck, Reinhold. Köln: Taschen, 2007.
- BOAS, Franz. *A mente do ser humano primitivo*. Petrópolis: Vozes, 2010 [1938].
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- DAWSEY, John. “O Teatro dos “Bóias-frias: repensando a antropologia da performance”, In *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p.15-34, jul-dez, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.
- DURKHEIM, Émile. *Da divisão social do trabalho*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1930].
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, Debates 19, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ERIKSEN, T. H. e NIELSEN, F. S. *História da Antropologia*, Petrópolis: Vozes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: ed. Graal, 1985.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008 [1973].
- GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1988 [1963].
- \_\_\_\_\_. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2008[1959].
- \_\_\_\_\_. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes, 2011[1967].



*Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Versão On-line), 2013. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/sobre>

HACKING, Juliet (org.). *Tudo Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSON, Greg. “Política dos Corpos” in *Tudo Sobre Fotografia*, org. HACKING, Juliet. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

JASKOT-GILL, Sabina. “As coisas são estranhas” in *Tudo Sobre Fotografia*, org.

HACKING, Juliet. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

JEFFREY, Ian. *The Photo Book*. Londres: Phaidon, 2000.

JENKINS, Henry. *A Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KLINGER, Diana Irene. *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: Ensaio sobre história e fotografia*. Niterói: EdUFF, 2008.

MAUSS, Marcel. “Uma Categoria do Espírito Humano: A Noção de Pessoa”. In *Antropologia e Sociologia*. São Paulo: Editora Pedagógica/Edusp, 1974.

MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva”, In *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Cosac-Naify, 2003 [1950].

MEMOU, Antigoni. “Pós-modernismo” in *Tudo Sobre Fotografia*, org. HACKING, Juliet. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVAES, Sylvia Caiuby. “O uso da imagem na Antropologia” in **O fotográfico**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. “Imagem, magia e imaginação”: desafios ao texto antropológico in *Mana*, Rio de Janeiro, n. 14, 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v14n2/a07v14n2.pdf>> Acesso em 08/07/2015.

ORTNER, Sherry B.. “Teoria na antropologia desde os anos 60”. In *Mana*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, ago. 2011. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132011000200007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132011000200007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 15 mar. 2012.

PEIXOTO, Clarice E. “O jogo dos espelhos e das identidades: as observações comparada e compartilhada”. In Revista *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n.2, p.87-106, jul-set, 1995.

PEIXOTO, Clarice E. *Envelhecimento e Imagem. As fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

PEIXOTO, Clarice E. “Memórias em imagens: uma evocação do passado”, In Koury, Mauro Guilherme *Imagem e Memória. Ensaios em Antropologia Visual*. p. 173-187 Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

\_\_\_\_\_. *Antropologia e comunicação: princípios radicais*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008.

ROSENBLUM, Naomi. *The World History of Photography*. 4ª ed. New York: Abbeville, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*, São Paulo: Cultrix, 1973[1916]

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. “Uma tarde com Richard Schechner” in *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. org. LIGIÉRO, Zeca. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012a.

\_\_\_\_\_. “Ritual” in *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. org. LIGIÉRO, Zeca. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012b.

SINGLY, F. *Sociologia da família contemporânea* (Tradução: Clarice Ehlers Peixoto). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. (versão e-book). SP: Companhia da Letras, 2004.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. “The Anthropology of Performance”, En Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York. 1987.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Pioneira, 1965.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

\_\_\_\_\_. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*, tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

## Sites

*Primeiro Autorretrato (de Henry Fitz Jr.)* (p.94) Disponível em:  
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry\\_Fitz\\_Jr\\_self-portrait\\_1839.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Fitz_Jr_self-portrait_1839.jpg)>  
Acesso em 08 de junho de 2015.

*Biography, Mapplethorpe.* (p.84) Disponível em <*The Mapplethorpe Foundation.*  
“Biography”. <http://www.mapplethorpe.org/biography/> Acesso em 16/06/2015.

*The Bogeyman, de Duane Michals.* (p.204) Disponível em <*Ficción Fotográfica*  
<https://ficciofotografica.wordpress.com/2015/01/26/una-vision-de-la-fotografia-i-duane-michals/>> Acesso em 09/06/2015

*Primeira selfie em grupo.* (p.95) Disponível em: <*Forget the Oscars: This group selfie truly made history* 3 March 2014 <http://www.bbc.com/culture/story/20140303-is-this-the-first-group-selfie>> Acesso em 21/01/2015.

*Primeira vez que se usou o termo selfie.* (p.95) Disponível em ,“Australian man invented the selfie after drunken night out”, Telegraph:  
<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/australiaandthepacific/australia/10459115/Australian-man-invented-the-selfie-after-drunken-night-out.html>. Acesso em 9 de julho de 2015.

*Primeiro #selfie no Instagram.* (p. 96) Disponível em *TECHTUDO*  
<<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/11/saiba-quem-fez-o-primeiro-post-autorretrato-com-tag-selfie-no-instagram.html>> Acesso em 21/01/2015.

*Marcha das vadias.* (p.113) Disponível em: Portal BAND internet 28/07/2013 Foto:  
Tasso Marcelo/AFP  
<<http://noticias.band.uol.com.br/cidades/noticia/100000617659/marcha-das-vadias-reune-centenas-de-manifestantes-no-rio.html>> Acesso em 04/02/2015.

*Foto de August Landmesser.* (p.196) *Revista de História:* “A coragem de dizer não” –  
foto de August Landmesser <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/nota/a-coragem-de-dizer-nao>> Acessada em 07/02/2015

## ANEXO A

## Material apresentado pelos participantes











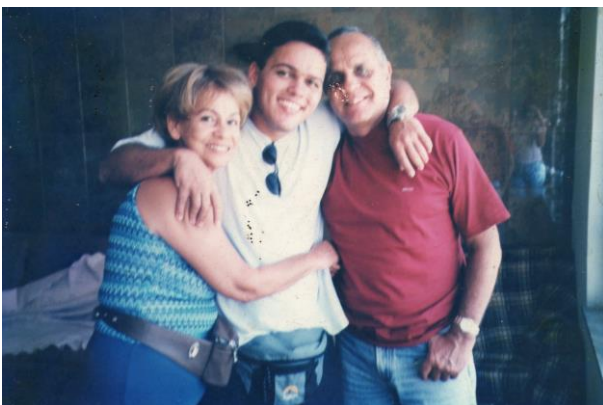




















**Autorretrato** – *Sua Ausência|2014*

- Sua ausência/2014

É a tentativa de retratar uma recente perda, onde sua presença é contínua na mente e nas pequenas coisas do dia a dia.



**Autorretrato** – *XX + 1 |2014*

• XX + 1 /2014

**XX + 1 , é um trocadilho com a representação do cromossomo feminino e o papel da mulher no século XXI, a mulher desse século tentando se afirmar como mulher, na briga por espaço , igualdade, mas no fundo desejando o trivial de apenas ser mulher.**

- **Biografia:** Militar da Marinha, casado, pai de uma filha. Amante da fotografia desde criança, tendo o pai que era fotógrafo, como sua principal inspiração. Voltando efetivamente a fotografia no ano de 2009. Tem seu maior prazer em fotografia esportiva e fotografia com luz criativa.
- **Conceitos:** Imagem que retrata momento íntimo de sua vida, onde ele para tudo o que está fazendo, para ouvir uma música que remete a lembrança de sua mãe e reforça sua fé em Deus.
- **O que achou da experiência?** Extremamente surpreendente.
- **Principal dificuldade?** Apertar o controle remoto no exato momento de 2 minutos e 33 segundos.
- **O que achou do resultado?** Excelente



- Título/ano: FOTO201408011325.
- Autor: André Fidêncio.
- Tipo de luz: Luzes laterais roxa e verde, pequena fonte de luz frontal baixa.
- Cenário: indefinido.
- Elementos da cena: Peruca, toca e resíduos saindo do nariz e boca.
- Personagens: André Fidêncio.
- Ações: personagem morto.
- Ponto de vista: ligeiramente em contra-plongée.
- Plano de Corte: close.
- Objetiva: Grande angular (fisheye).



- Exposição: sub.
- Contraste: alto.
- Saturação: alta.
- Distorções estéticas: sim, distorção criada pela própria lente e iluminação artificial roxa e verde.
- Observações: trata-se de um diptico.



- Título: *2m:33s*
- Autor: André Fidêncio.
- Tipo de luz: Luz dura.
- Direção da luz: alta.
- Cenário: Sala da própria casa.
- Elementos da cena: Sala de estar com casa em obra, sofá, rack , aparelho de som em funcionamento e tv.
- Personagens: André Fidêncio.
- Ações: Ouvindo música (A voz) que faz lembrar sua mãe e reforça sua fé.
- Ponto de vista: Plongée.
- Plano de Corte: Plano geral.
- Objetiva: Grande angular (fisheye).
- Exposição: Normal.
- Contraste: Normal.
- Saturação: Normal.
- Distorções estéticas: sim, distorção criada pela própria lente.
- Observações: A imagem foi registrada no tempo exato de *2m:33s da música*.

# Autorretrato

Cristina Zarur

IMAGENS NARRATIVAS E PRÁTICAS  
CULTURAIS

## A ENFORCADA



### 1ª Prática: autorretrato

Ficha técnica

- Título/ano: *A Enforcada*, 2014
- Autor: Cristina Zarur
- Tipo de luz: dura
- Direção da luz: alta / lateral
- Cenário: indefinido
- Elementos da cena: balão em forma de coração, carneiro de madeira
- Personagens: Cristina sem camisa
- Ações: enforcada vítima de suicídio
- Ponto de vista: reto
- Plano de Corte: plano americano
- Objetiva: normal
- Exposição: normal
- Contraste: alto
- Saturação: P&B
- Distorções estéticas: sim, alto contraste e uso de ruído para envelhecer a imagem
- Observações: Uso do editor de imagens Photoscape.

## Autorretrato

### Conceitos elaborados na obra:

- Uso da própria imagem como forma de denúncia e protesto “familiar” contra o moralismo do nu.
- Construção consciente do discurso. Desejo de desnudar a personagem.
- Preocupação estética e semântica com a composição. Dificuldade técnica em reproduzir a imagem original.

## Mergulhos



## Mergulhos



## Mergulhos



## Autorretrato livre

Ficha técnica

Título/ano: *Mergulhos / 2014*

- Autor: Cristina Zarur
- Tipo de luz: dura /
- Direção da luz: frontal natural / e fundo artificial
- Cenário: indefinido
- Elementos da cena: cortina de voal
- Personagens: Cristina
- Ações: fingindo nadar e mergulhar
- Ponto de vista: reto
- Plano de Corte: plano geral
- Objetiva: normal ( 50 mm)
- Exposição: normal
- Contraste: normal
- Saturação:
- Distorções estéticas: não
- Observações: foto seqüência . 3 trípticos e um close

- ## Mergulhos
- Ensaio livre
  - Breve narrativa autobiográfica: sou capaz de superar problemas, e de criar novas narrativas. Tudo é ficção. A vida é uma “maneira” de olhar.
  - Conceitos desenvolvidos: a vida como processo existencial e poético, assimilação e superação das dificuldades. Mergulhar na fantasia é um barato!!
  - O que achou da experiência? Processo lúdico e criativo. Processo compartilhado com a família. Momentos de errância e desejo de realização. Liguei o “foda-se”, quero experimentar e aprender, e não temer o resultado.
  - Principal dificuldade: Superar as dificuldades técnicas.
  - O que achou do resultado? Boas ideias. Técnica pobre.



### Ficha técnica

Título: Sem título, 2014

Autor: Diego Murray

Tipo de luz: suave

Direção da luz: esquerda, acima

Cenário: quarto

Elementos da cena: cama, espelhos, tripés, câmera

Personagens: apenas o autor

Ações: sentado, posando enquanto opera a câmera

Ponto de vista: reto

Plano de corte: americano

Objetiva: normal

Exposição: normal

Contraste: normal

Saturação: cores

Observações: inspirado na obra de Vivan Maier (1926 - 2009). Existe uma identificação entre o autor e a biografia da homenageada, sendo mais marcante o fato de ambos viverem uma vida dupla: a homenageada enquanto bebê e fotógrafa, o autor enquanto funcionário do governo e fotógrafo.



#### Ficha técnica

Título: Autorretrato, 2014

Autor: Diego Murray

Tipo de luz: suave

Dire o da luz: alta e ligeiramente lateral a direita

Cenário: fundo cinza homogêneo com nuances de ilumina o

Elementos da cena: não se aplica

Personagens: apenas o autor

Atitudes: sentado, posando com a mão no queixo, olhando direto para a câmera

Ponto de vista: reto

Plano de corte: americano

Objetiva: normal

Exposi o: ligeiramente subexposto

Contraste: normal

Satura o: preto e branco

Observa es: não se aplica









## Práticas Fotográficas

INARRA-UERJ

Prof. Edney Clemente de Souza

2014

Exercício de Autorretrato

Aluno: João Pires





## 1ª Prática: autorretrato

### Ficha técnica

- Título/ano: sem título, 2014
- Autor: João Pires
- Tipo de luz: suave
- Direção da luz: alta e ligeiramente lateral direita
- Cenário: Fundo homogêneo cinza
- Elementos da cena: não se aplica
- Personagens: Apenas o autor
- Ações: Em pé, posando com a mão ao queixo, olhando direto para câmera
- Ponto de vista: reto
- Plano de Corte: retrato
- Objetiva: normal
- Exposição: ligeiramente sub
- Contraste: normal
- Saturação: P&B
- Distorções estéticas: adição de grão
- Observações: mão no queixo se deve a imitação do Nadar

## 1ª Prática: autorretrato

### Ensaio livre

- Breve narrativa autobiográfica: Entusiasta de fotografia que a partir de 2012 parte em busca do aprimoramento de sua técnica e estudar a fotografia com maior aprofundamento.
- Conceitos desenvolvidos: Fotogenia, atingir um resultado através da técnica adequada.
- O que achou da experiência? Muito interessante, ainda não tinha feito um autorretrato tão planejado e trabalhado.
- Principal dificuldade: posar e fotografar ao mesmo tempo.
- O que achou do resultado? Podia deixar um pouco menos nítido, faltaram as nuances de iluminação e adicionar um pouco mais de grão.

# 1ª Prática: autorretrato

### Ficha técnica

- Título/ano: instantâneo, 2014.
- Autor: João Pires
- Tipo de luz: suave
- Direção da luz: frontal lateral à esquerda
- Cenário: fundo branco
- Elementos da cena: não se aplica
- Personagens: o próprio
- Ações: homem estudando: homem posando para a foto; Ponto de vista: reto
- Plano de Corte: retrato
- Objetiva: semi-tele
- Exposição: normal
- Contraste: normal
- Saturação: P&B
- Distorções estéticas: adição de grão
- Observações: Homem fazendo o tratamento de seu autorretrato.

## 1ª Prática: autorretrato

### Ensaio livre

- Breve narrativa autobiográfica: Entusiasta de fotografia que a partir de 2012 parte em busca do aprimoramento de sua técnica e estudar a fotografia com maior aprofundamento.
- Conceitos desenvolvidos: Fotogenia.
- O que achou da experiência? Interessante.
- Principal dificuldade: posar e fotografar ao mesmo tempo.
- O que achou do resultado? Bom, mas ainda esta faltando algo



## Práticas Fotográficas

Prof. Edney Clemente de Souza

Aulas práticas

Aluna: Michelle Limonge

Breve narrativa autobiográfica: nasceu livre e amante das artes, abriu mão de sua criatividade para formar-se farmacêutica, descobriu a fotografia e tornou-se livre novamente.

Práticas Fotográficas

2

### Autorretrato livre – ficha técnica

- Título/case: Libertas Quae Sera Tamen, 2014.
- Autor: Michelle Limonge
- Tipo de luz: dura.
- Direção da luz: lateral a superior, final da manhã.
- Cenário: fundo preto.
- Elementos da cena: terço, brinco e maquiagem borrada.
- Personagens: a autora.
- Ações: personagem gritando e segurando um terço.
- Ponto de vista: lateral.
- Plano de Corte: retrato.
- Objetiva: normal.
- Exposição: sub.
- Contraste: alto.
- Saturação: alta.
- Distinções estéticas: não se aplica.
- Observações: a luz do sol atinge o personagem através de uma janela.

Práticas Fotográficas

4

## Autorretrato livre – ensaio livre

- Conceitos desenvolvidos: o grito remete a angústia, o desespero, a libertação, o medo; a maquiagem borrada provoca uma desconstrução; o terço demonstra a invocação do “divino” nos momentos difíceis, pedido de ajuda; a nudez demonstra o despimento do passado, a abertura para receber algo novo; a escuridão denota tristeza e vazio.
- O que achou da experiência? Libertadora.
- Principal dificuldade: demonstrar a nudez de forma implícita.
- O que achou do resultado? Satisfeita, mas na esperança de futuramente fazer um novo autorretrato no qual se trabalhe a realização profissional. Receio que a interpretem como “profana”.

Práticas Fotográficas

5

## Autorretrato livre - referências



O Grito (no original Skrik), Edvard Munch, 1893



Verso/Reverso, Clício Barroso Filho, 2010

Práticas Fotográficas

6

## Autorretrato reprodução



Práticas Fotográficas

7

## Autorretrato reprodução – ficha técnica

- Título/âne: as a poisoned woman, 2014.
- Autor: Michelle Limonge
- Tipo de luz: suave.
- Direção da luz: frontal.
- Cenário: quarto.
- Elementos da cena: remédios, tablet e cachorro.
- Personagem: a autora.
- Ações: suicídio por envenenamento com remédios.
- Ponto de vista: frontal.
- Plano de Corte: plano americano.
- Objetiva: normal.
- Exposição: normal.
- Contraste: alto.
- Saturação: F&B.
- Distorções estéticas: adição de grão, simulação de baixa definição e envelhecimento.
- Observações: teve-se o cuidado de não deixar o cachorro se tornar um personagem, posicionando-o discretamente na cena.

Práticas Fotográficas

9

## Autorretrato reprodução – ensaio livre

- Conceitos desenvolvidos: o tablet situa a fotografia na época atual, época das centenas de amizades virtuais; o cachorro representa a fidelidade, único amigo real; os remédios que envenenam a personagem representam a profissão farmacêutica.
- O que achou da experiência? Nojenta e desafiadora.
- Principal dificuldade: coordenar o cachorro, o escoamento do líquido da boca e o acionamento remoto da câmera.
- O que achou do resultado? Satisfeita, mas precisa de aperfeiçoamento no tratamento.

Práticas Fotográficas

10

# PRÁTICAS FOTOGRAFICAS

Aluna: Neide Lobo  
Prof.: Edney Clemente  
INARRA - UERJ ::: 2014

## AUTO-RETRATO

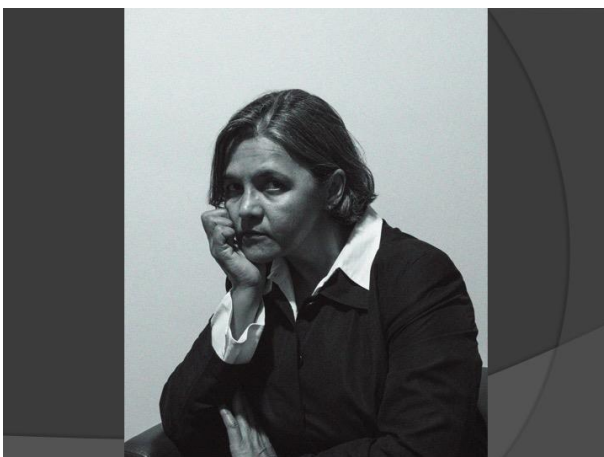
### Breve narrativa autobiográfica:

Fotógrafa amadora, analista de sistemas de formação, administradora hospitalar por experiência e poetiza. Casada sem filhos, nascida no subúrbio do Rio de Janeiro em março de 1964.

Sempre gostou de fotografia (desde a infância) pelo simples fato de registrar um momento e revê-lo diversas vezes. "Isso me encantava quando criança".

Comecei a estudar fotografia a partir de 2010, sem previsão de término. Não tenho nenhuma causa abraçada, apenas fotografo pelo prazer em fotografar. Mas acho que consigo mostrar beleza em coisas simples através do meu olhar.

Gosto de fotografar pessoas, paisagens, macro, formas, sombras, textura, lua...



### 1ª Prática: auto-retrato

PROPOSTO

#### Ficha técnica

Título/ano:	2014
Autor:	Neide Lobo
Tipo de luz:	Suave
Direção da luz:	Lateral (blusa) / alta (casaco)
Cenário:	Fundo claro
Elementos da cena:	Não se aplica
Personagens:	Apenas o autor
Ações:	Sentado, posando com a mão ao queixo, olhando direto para câmera
Ponto de vista:	Reto
Plano de Corte:	Retrato
Objetiva:	Normal
Exposição:	Baixo
Contraste:	Normal
Saturação:	P&B
Distorções estéticas:	Sim, ruído
Observações:	Crop na porção 4:5

#### Ensaio livre

Breve narrativa da obra:	Retrato em P&B baseado em uma das propostas apresentadas. Referência à Self-Portrait de Nadar em 1855.
Conceitos desenvolvidos:	Estética clássica de retrato.
O que achou da experiência?	A foto proposta apesar de masculina não impossibilitou a referência.
Principal dificuldade:	Iluminação
O que achou do resultado?	Raznável



## 1ª Prática: auto-retrato

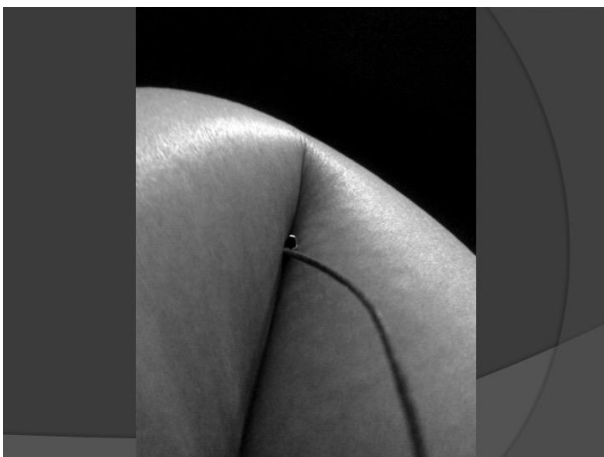
LIVRE

## Ficha técnica

Título/ano:	Sem título, 2014
Autor:	Neide Lobo
Tipo de luz:	Suave quente
Direção da luz:	Contraluz / baixa
Cenário:	Fundo claro
Elementos da cena:	Punhal de lamina longa e reta
Personagens:	Apenas o autor
Ações:	Mulher de capuz lambe a lamina do punhal suja de sangue sem olhar para câmera.
Ponto de vista:	Reto
Plano de Corte:	Close
Objetiva:	Normal
Exposição:	Normal
Contraste:	Alto
Saturação:	Normal
Distorções estéticas:	Sim, alto contraste.
Observações:	A lamina suja de sangue sugere sacrifício/crueldade que causa prazer no personagem em lambar o sangue de uma possível vítima.

## Ensaio livre

Breve narrativa da obra:	Faz citação ao personagem título do filme Drácula de Bram Stoker, (Coppola) na cena em que o Conde barbeia o advogado Jonathan Harker e ao ver a navalha suja de sangue lambe-o com prazer. Cheguei a essa idéia a partir de 3 referências: o livro do Michael Grecco (Retrato Editorial e de Celebidades), portfólio do Dane Maris e biografia da Cindy Sherman. O retratado como personagem.
Conceitos desenvolvidos:	Inversão de personalidade, sadismo
O que achou da experiência?	Bastante difícil.
Principal dificuldade:	Dificuldade em "compor o personagem", fazer a expressão necessária (prazer em lambar a lamina) sem ficar patético e erótico, luz e figurino.
O que achou do resultado?	Bom



## 1ª Prática: auto-retrato

PROPOSTA LIVRE

## Ficha técnica

Título/ano:	Sem título / 2014
Autor:	Neide Lobo
Tipo de luz:	Dura
Direção da luz:	Alta
Cenário:	Fundo escuro
Elementos da cena:	Cordão de algodão
Personagens:	Apenas parte do corpo do autor
Ações:	Cordão de algodão preso a uma prega cutânea
Ponto de vista:	Contra plongée
Plano de Corte:	Close
Objetiva:	Foto de celular
Exposição:	Normal
Contraste:	Normal
Saturação:	P&B
Distorções estéticas:	Não se aplica
Observações:	Não se aplica

## Ensaio livre

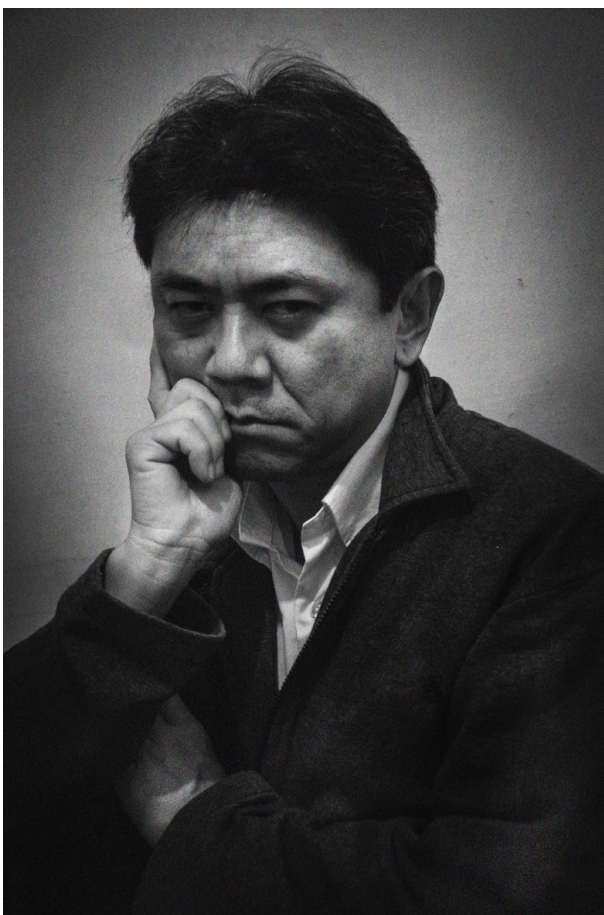
Breve narrativa da obra: Retrato em P&B baseado em uma das propostas apresentadas. Citação à Self-Portrait de Mapplethorpe "With Whip" de 1978.

Conceitos desenvolvidos: Transgressão e duplo sentido.

O que achou da experiência? Nada em especial. Apenas curiosidade para ver a reação do espectador.

Principal dificuldade: O fundo

O que achou do resultado? Curioso



INARRA-UERJ

Patrícia Lynch

## PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS 2014



### 1ª PRÁTICA: AUTORRETRATO

Ficha técnica

- Título/ano: *Nan One Month After Being Battered*, 1984.
- Autor: Nan Goldin.
- Tipo de luz: flash direto.
- Direção da luz: frontal
- Cenário: cômodo de casa
- Elementos da cena: cortina e sofá.
- Personagens: Nan Goldin.
- Ações: personagem posando com marcas de agressão no rosto
- Ponto de vista: frontal
- Plano de Corte: close
- Objetiva: normal
- Exposição: normal
- Contraste: alto
- Saturação: alta saturação
- Distorções estéticas: não
- Observações: estética amadora

### 1ª PRÁTICA: AUTORRETRATO

Descrição contextual

**Trajetória biográfica:**

- WASHINGTON, D.C., 1953 - . Cresceu em uma família judia de classe média alta em Boston, Massachusetts. Inicia-se na fotografia aos 15 anos. Sua primeira mostra solo, realizada em Boston em 1993, foi baseada em suas jornadas fotográficas através das comunidades gays e transexuais da cidade. Mudou-se para Nova York e começou a documentar o cenário *new-wave* pós-punk e a subcultura *gay* no final da década de 1970, começo de 1980. Retratando o cenário *underground*, a problemática das drogas e o flagelo provocado pelo surgimento da AIDS.

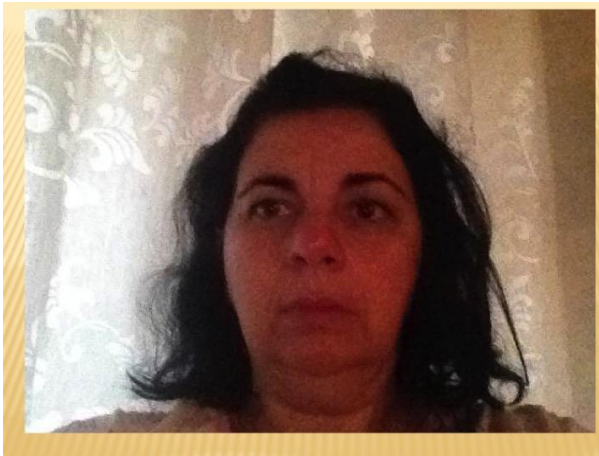
**Conceitos elaborados na obra:**

- A autoexposição é uma tentativa de humanização e uma atitude corajosa que nos faz refletir sobre formas não convencionais, e por vezes tortuosas, de existência. A obra está publicada em *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), narrativa autobiográfica que descreve relações baseadas na submissão afetiva e interdependência autodestrutiva.



## 1ª PRÁTICA: AUTORRETRATO

- Nan Goldin é ao mesmo tempo personagem e cronista. A partir de seus relatos, a autora escancara comportamentos que são comumente varridos para baixo do tapete.



## 1ª PRÁTICA: AUTORRETRATO

### Ficha técnica

- Título/ano: Tristeza sem solução, 2014
- Autor: Patrícia Lynch
- Tipo de luz: dura
- Direção da luz: frontal
- Cenário: cômodo de casa
- Elementos da cena: cortina
- Personagens: Patrícia Lynch
- Ações: personagem posando com marcas de tristeza no rosto
- Ponto de vista: frontal
- Plano de Corte: close
- Objetiva: normal
- Exposição: normal
- Contraste: alto
- Saturação: alta saturação
- Distorções estéticas: não
- Observações: estética amadora

## 1ª PRÁTICA: AUTORRETRATO

- Breve narrativa autobiográfica: Mostrar através da fotografia o grande desafio da mulher moderna.
- Conceitos desenvolvidos: A agressão psicológica que a mulher sofre na tentativa de trabalhar na disputa com os homens e provar que é tão eficiente quanto eles, cuidar da casa de forma impecável, criar os filhos com carinho e atenção, não deixando que falta nada do ponto de vista material e psicológico e ainda ser uma excelente mulher para seu marido.
- O que achou da experiência? Adorei ter a oportunidade de mostrar o que sempre achei da "liberdade da mulher", conquistada por nossas mães e avós.
- Principal dificuldade: Conseguir fotografar autorretrato com máquina amadora.
- O que achou do resultado? Esteticamente o resultado não é dos melhores, mas atende perfeitamente o resultado de impacto que queria de passar.



## 1ª PRÁTICA: AUTORRETRATO

Ensaio livre

- Breve narrativa autobiográfica:

**Diane Arbus** (Diane Nemerov, 14 março de 1923, em New York d. (suicídio) 26 de julho de 1971) foi uma fotógrafa americana, célebre por seus retratos.

Diane Arbus se casou aos 18 anos com o fotógrafo Allan Arbus. A temática principal de sua fotografia era "o outro lado", mais angustiado, da cultura americana. Arbus experimentou com o flash durante o dia, permitindo destacar a figura principal do fundo das fotografias.

Diane Arbus começou a fotografar com Allan, seu marido. Depois de se separar, aprendeu com Alexey Brodovitch e Richard Avedon. No início dos anos 1960 deu início à carreira de fotoperiódista e publicou na Esquire, The New York Times Magazine, Harper's Bazaar e Sunday Times, entre outras revistas. Por esta altura, escolheu uma máquina reflex de médio formato Rolleiflex com dupla objectiva, em detrimento das máquinas de 35 mm. Com a Rolleiflex teria "vistas largas", mais resolução e um visor à altura da cintura que lhe proporcionava uma relação mais próxima com o fotografado. Entram também em cena os flashes em fotografias tiradas de dia. O objectivo era separar o essencial do acessório. Duas bolsas Guggenheim (1962 e 1966) permitiram-lhe desenvolver melhor um trabalho de autor, mostrado pela primeira vez num museu em 1967 (colectiva New Documents Museum of Modern Art).

Em Julho de 1971 suicidou-se tomando barbitúricos e cortando os pulsos. O catálogo da exposição retrospectiva que o curador John Szarkowski concebeu, em 1972, tornou-se num dos mais influentes livros de fotografia. Desde então, foi reimpresso 12 vezes e vendeu mais de 100 mil cópias. A exposição do MoMa viajou por todo o país e foi vista por 7 milhões de pessoas. No mesmo ano, Arbus tornou-se a primeira fotógrafa americana a ser escolhida para a Bienal de Veneza. Diane Arbus fotografou essencialmente pessoas à margem da sociedade e pessoas comuns em poses e expressões enigmáticas.

Em 2007 estreia o filme "A Pele", com Nicole Kidman, baseado em sua vida. "Para mim o sujeito de uma fotografia é sempre mais importante que a fotografia. É mais complicado..."



## 1ª PRÁTICA: AUTORRETRATO

### Ficha técnica

- Título/ano: Um olhar enigmático, 2014
- Autor: Patrícia Lynch
- Tipo de luz: suave
- Direção da luz: frontal
- Cenário: cômodo de casa
- Elementos da cena: cômodo da casa e câmera
- Personagens: Patrícia Lynch
- Ações: personagem posando com sua paixão e assim mesmo não diz nada
- Ponto de vista: frontal
- Plano de Corte: plano americano
- Objetiva: normal
- Exposição: normal
- Contraste: normal
- Saturação: P&B
- Distorções estéticas: não
- Observações: não se aplica.

## 1ª PRÁTICA: AUTORRETRATO

### Ensaio livre

- Breve narrativa autobiográfica: Desafio feito a mim mesma, pois todos dizem que meus olhos falam mais que minha boca.
- Conceitos desenvolvidos: Tentar não demonstrar nenhum sentimento com o olhar.
- O que achou da experiência? Processo difícil e demorado por não conseguir deixar de transparecer os sentimentos.
- Principal dificuldade: O banheiro da minha casa é muito pequeno.
- O que achou do resultado? Divertido e satisfeita do resultado técnico e conceitual.

## Práticas Fotográficas

INARRA-UERJ  
Prof. Edney Clemente de Souza  
2014

**Raphael Nurow  
Chagas**



Eu





## Autorretrato (livre)



## Autorretrato (livre)

### Ficha técnica

- Título/ano: Incompleto (2014)
- Autor: Raphael Nurow Chagas
- Tipo de luz: suave
- Direção da luz: alta, à direita
- Cenário: parede branca lisa, piso frio (lajotas)
- Elementos da cena: violão, máquina fotográfica, livro, banquinho
- Personagens: somente o autor
- Ações: o autor está sentado, encostado na parede, olhando para os elementos da cena
- Ponto de vista: reto/frontal
- Plano de Corte: plano geral, porém com o personagem e os elementos cortados
- Objetiva: grande angular? (câmera compacta)
- Exposição: gradiente tonal indo da esquerda (ligeiramente sub) para a direita (ligeiramente super)
- Contraste: alto
- Saturação: P&B
- Distorções estéticas: desfoque na imagem inteira
- Observações: ---

## Autorretrato (livre)

- **Breve narrativa autobiográfica:** RIO DE JANEIRO, 1983. Bacharel em Educação Física, estudante de Design Gráfico e Fotografia, Músico durante muitos anos (e para sempre...). Vive dificuldades na busca pelo caminho "definitivo" a seguir e pela estabilização financeira.
- **Conceitos desenvolvidos:** Momento de mudanças e reflexão na vida do autor; sensação de incompletude; as "paixões" (Fotografia e Música) não saem do campo de visão, mas não estão próximas o suficiente para que as mãos as segurem com firmeza; o caminho a ser seguido ainda não está claro.
- **O que achou da experiência?** Nova e interessante. Me fez exercitar a capacidade de ser conciso para expressar o momento atual da minha vida numa imagem com poucos elementos.
- **Principal dificuldade:** Chegar à conclusão acerca dos elementos que estariam presentes e os que estariam ausentes na cena, além da melhor forma de tratar a imagem.
- **O que achou do resultado?** Satisfatório (apesar da baixa qualidade da câmera).

## Autorretrato livre (opção 2)



## Autorretrato (reprodução)



## Autorretrato (reprodução)

### Ficha técnica

- Título/ano: Mapplethorpe Às Avessas (2014)
- Autor: Raphael Nurow Chagas
- Tipo de luz: dura
- Direção da luz: frontal, ligeiramente alta
- Cenário: parede branca lisa, piso frio (lajotas)
- Elementos da cena: violão, máquina fotográfica, cadeira coberta com tecido branco, vestimenta comum, cartazes de proibição/negação
- Personagens: somente o autor
- Ações: o autor se curva e mostra os cartazes de proibição/negação, fazendo expressão de reprovação
- Ponto de vista: reto/frontal
- Plano de Corte: corpo inteiro
- Objetiva: grande angular (18mm e câmara de sensor APS-C), com posterior crop da imagem
- Exposição: ligeiramente super
- Contraste: alto
- Saturação: P&B
- Distorções estéticas: *tint* ligeiramente esverdeado na imagem inteira
- Observações: ---

## Autorretrato (reprodução)

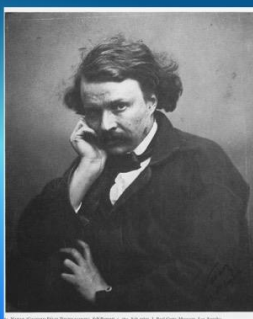
- **Conceitos desenvolvidos:** Realizando uma releitura do clássico autorretrato de Robert Mapplethorpe (1978), o autor assume uma postura crítica e de reprovação diante da crescente banalização da homossexualidade e do uso de drogas no meio artístico. Ao utilizar roupas comuns e cartazes de proibição/negação, o autor afirma implicitamente que é possível produzir arte e se expressar de maneira relevante fora do universo de ilusão e excessos vendido pela mídia de massa.
- **O que achou da experiência?** Divertida... mas cansativa.
- **Principal dificuldade:** Direção da luz e posicionamento exato do corpo.
- **O que achou do resultado?** Satisfatório, suficiente para expressar os conceitos e materializar a intenção.



## PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS

INARRA – UERJ

Roberto Paes





## ▶ autorretrato

### FICHA TÉCNICA

TÍTULO/ANO: Fala aí / 2014  
 AUTOR: Roberto Paes  
 TIPO DE LUZ: Suave  
 DIREÇÃO DA LUZ: Frontal  
 CENÁRIO: O meu quarto  
 ELEMENTOS DA CENA: Uma cadeira de madeira e um celular  
 PERSONAGENS: EU mesmo  
 AÇÕES: simulando uma ligação de celular  
 PONTO DE VISTA: Rato  
 PLANO DE CORTE: Retrato  
 OBJETIVA: NORMAL  
 EXPOSIÇÃO: Levemente sub  
 CONTRASTE: Normal  
 SATURAÇÃO: P&B  
 DISTORÇÕES ESTÉTICAS: Nenhuma  
 OBSERVAÇÕES: Como seria algo ligado a tecnologia, resolvi fazer desta maneira



## ▶ Ensaio Livre

### FICHA TÉCNICA

TÍTULO/ANO: Prisioneiro da tecnologia / 2014  
 AUTOR: Roberto Paes  
 TIPO DE LUZ: Suave  
 DIREÇÃO DA LUZ: Alta  
 CENÁRIO: Sala da minha casa  
 ELEMENTOS DA CENA: Um rack, uma TV, um DVD player, um teclado, um mouse, um cabo de rede, um controle de XBOX 360 e um celular.  
 PERSONAGENS: EU mesmo  
 AÇÕES: Criticando para tentar se libertar da prisão  
 PONTO DE VISTA: Plongée  
 PLANO DE CORTE: Corpo inteiro  
 OBJETIVA: Normal  
 EXPOSIÇÃO: Normal  
 CONTRASTE: Normal  
 SATURAÇÃO: Normal  
 DISTORÇÕES ESTÉTICAS: Nenhuma  
 OBSERVAÇÕES: Hoje em dia todos nós somos reféns da tecnologia, e não há mais libertação. É uma prisão sem saída.



## ▶ Ensaio Livre

**BREVE NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA:** Apaixonado por tecnologia desde sempre, quando criança, adorava a desmontar e montar tudo que tivesse parafusos. Jogar videogames era e é o meu hobby, nunca fui bem em esportes. Tornei gosto pela fotografia quando tive a minha primeira câmera aos 20 anos, e a fotografia começou a fazer parte da minha vida após o primeiro click, desde então não parei mais.

**CONCEITOS DESENVOLVIDOS:** Tentar fazer algo que ninguém jamais imaginou, por ser designer gráfico, eu vivo viajando em pensamentos loucos, então, resolvi unir minha paixão pela informática, tecnologia e a fotografia, em algo bem humorado.

### ○ QUE ACHOU DA EXPERIÊNCIA ?

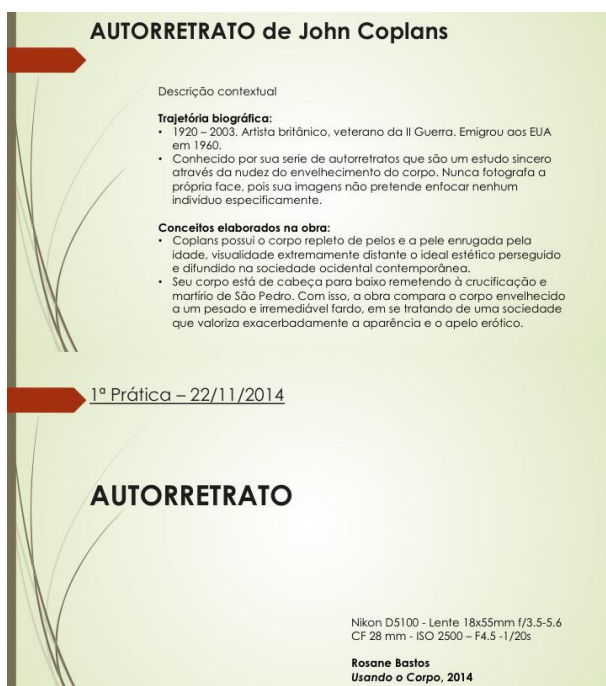
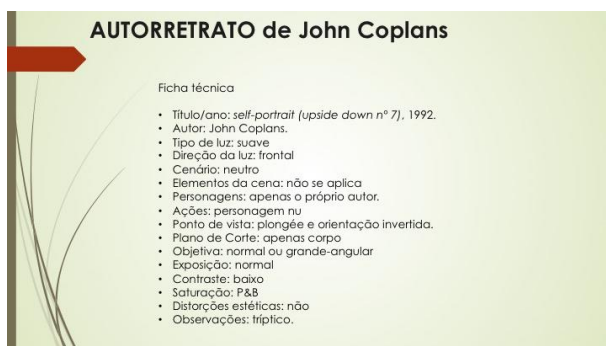
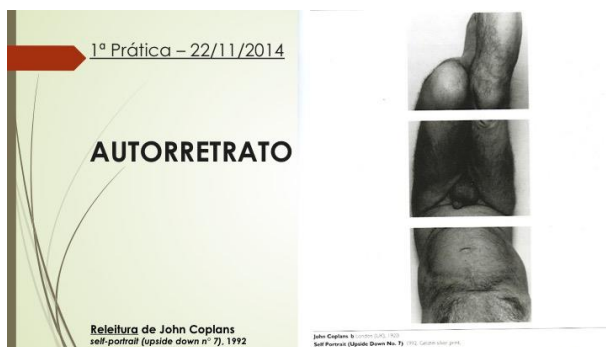
Diversidade e Achei que seria um teste.

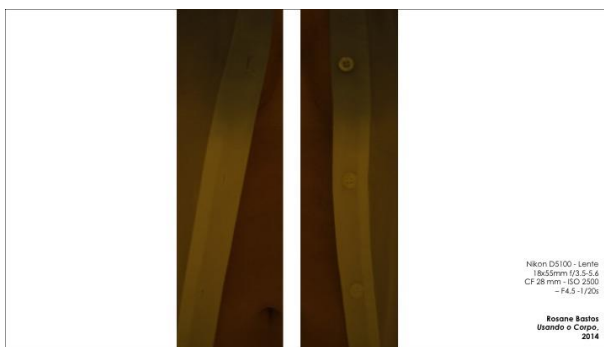
### PRINCIPAL DIFICULDADE:

Pensar em algo doido e que no final fosse engraçado, uma maneira de transmitir como sou, apesar de não parecer. Foi bastante complicado ter a ideia, mas acho que consegui transmitir como é o mundo de hoje.

### ○ QUE ACHOU DO RESULTADO?

Bem divertido e satisfatório, ficou do jeito que eu imaginava.





Nikon D5100 - Lente  
18.5mm f/3.5-5.6  
CF 28mm - ISO 2500  
-F4.5-1/20s

Rosane Bastos  
Usando o Corpo,  
2014

## 1ª Prática – AUTORRETRATO de Rosane Bastos

### Ficha técnica

- Título/ano: O Corpo sendo usado, 2014
- Autor: Rosane Bastos
- Tipo de luz: suave
- Direção da luz: back light
- Cenário: quarto casal
- Elementos da cena: camisa de organza transparente, degradêe branca e cinza
- Personagens: apenas o autor
- Ações: personagem seminu
- Ponto de vista: reto
- Plano de Corte: close
- Objetiva: normal
- Exposição: ligeiramente sub
- Contraste: normal
- Saturação: normal
- Distorções estéticas: sim, baixa nitidez (soft focus).
- Observações: diptico

## 1ª Prática – AUTORRETRATO de Rosane Bastos

### Descrição contextual

#### Breve narrativa autobiográfica:

- Nascida em 1973, graduada em engenharia química pela UFF e pós-graduada pela FGV, iniciou sua carreira como fotógrafa em 2013.

#### Conceitos desenvolvidos:

- Uso da imagem como forma de denúncia a um machismo velado ainda presente em algumas empresas, em que se atribui a todas as mulheres o compartimento errâneo de algumas jovens que usam o corpo para conseguirem alavancar suas carreiras, mesmo sem apresentarem as competências necessárias.
- O corpo está seminu representando o erotismo que seria usado por estas jovens, cujo "brilho" é perdida com a chegada do envelhecimento.

## 1ª Prática – AUTORRETRATO de Rosane Bastos

### Descrição contextual

#### O que achou da experiência?

- O processo me forçou a desbloquear a timidez; encarei como um desafio.

#### Principais dificuldades:

- Conseguir a pose ideal sozinha e ainda uma imagem ligada ao erotismo sem ser vulgar.

#### O que achou do resultado?

- Fiquei satisfeita técnica e conceitualmente.

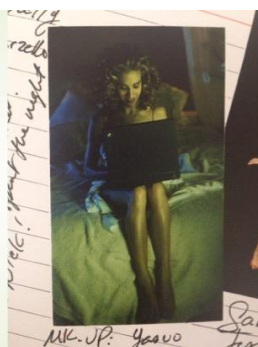
## 1ª Prática – 22/11/2014

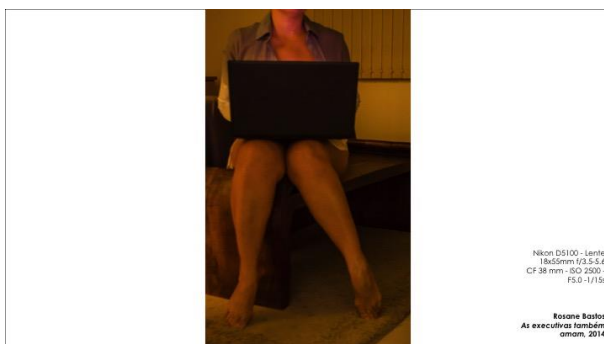
## AUTORRETRATO

### Ensaio Livre

Referência:  
Sante D'Orazio (livro Barely Private)

Inspiração no estilo Boudoir de Michelle Limonge





## 1ª Prática – AUTORRETRATO de Rosane Bastos

### Ficha técnica

- Título/ano: *As executivas também amam*, 2014.
- Autor: Rosane Bastos.
- Tipo de luz: suave.
- Direção da luz: lateral.
- Cenário: quarto casal.
- Elementos da cena: banco de madeira, cama e cortina ao fundo, fechada.
- Personagens: apenas o autor.
- Ações: personagem seminu, segurando um notebook
- Ponto de vista: reto.
- Plano de Corte: plano médio, sem a cabeça
- Objetiva: normal
- Exposição: ligeiramente sub
- Contraste: normal
- Saturação: normal
- Distorções estéticas: sim, baixa nitidez (soft focus).
- Observações: sem obs.



# Práticas Fotográficas

INARRA–UERJ

Aluno Sergio Neves  
2014



## Ficha Técnica

- ▶ Título/ano: Cowboy solitário, 2014.
- ▶ Autor: Sergio Neves.
- ▶ Tipo de luz: suave
- ▶ Direção da luz: alta e ligeiramente lateral esquerda
- ▶ Cenário: Fundo homogêneo cinza com nuances de iluminação
- ▶ Elementos da cena: não se aplica
- ▶ Personagens: Apenas o autor
- ▶ Ações: Sentado, posando com a mão ao queixo, olhando para o lado esquerdo.
- ▶ Ponto de vista: de lado
- ▶ Plano de Corte: retrato
- ▶ Objetiva: normal
- ▶ Exposição: ligeiramente sub
- ▶ Contraste: saturado
- ▶ Saturação: P&B
- ▶ Distorções estéticas: sim, artístico.
- ▶ Observações: mão no queixo se deve provavelmente para estabilizar a cabeça e demonstrar seriedade do personagem.

## Descrição contextual

### Trajetória biográfica:

- ▶ RIO DE JANEIRO, 2014. É Fotógrafo Profissional e Advogado. Iniciou na fotografia em 2008. Primeiro curso de fotografias (2013) no SENAC, tendo como seu Professor Eddie Clemente. Já realizou milhares de fotos de eventos e artísticas. Produziu vários retratos de pessoas, monumentos, produtos, paisagens e de animais.
- ▶ **Conceitos elaborados na obra:**
- ▶ O retrato, enquanto expressão de verossimilhança a foto de Nadar, remonta à renascença como esforço simbólico de legitimação, transcendência e posteridade. Implica também em signo de distinção social e sua eficácia depende entre outros fatores da notoriedade do autor.

- ▶ O momento da fotografia não foi apenas apertar o disparador. Houve uma **sensibilidade**, registrando um momento único, singular.
- ▶ A noção de fotogenia é um dos principais conceitos perseguidos nos retratos. No atual mundo a qual vivemos e que é dominado pela comunicação visual, esta fotografia só veio para acrescentar ainda mais o meu saber, podendo ser ou não vista como uma arte, tudo vai depender de como será vista. Cabe ao observador interpretar, acrescentar a ela seu repertório e sentimento. Como podemos perceber na imagem analisada, na qual Sergio Neves posa sozinho, ostentando uma figura de gigantescos prédios ao fundo de uma forma homogênea.