

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ANA CAROLINA BRAGA FRANÇA

**Alteridade e fotografia:**

sobre a dimensão terapêutica do ensaio fotográfico sensível

Rio de Janeiro

2021

ANA CAROLINA BRAGA FRANÇA

**Alteridade e fotografia:**

sobre a dimensão terapêutica do ensaio fotográfico sensível

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Psicóloga.

Orientadora: Mônica Botelho Alvim

Coorientadora: Flavia Ferreira da Silva

Rio de Janeiro

2021

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas amigadas que me apoiaram e me acompanharam nesse processo longo e sofrido de escrita da monografia. Agradeço em especial a Maria Clara Garioli, Nicole Eroles e Jo Orlando, amigos e colegas de profissão que tanto me inspiraram quanto acreditaram em meu trabalho e o leram durante o processo. Agradeço ao meu amigo e colega de profissão Rafael Lins, que não só acreditou em meu trabalho e leu ao longo do processo, como também ajudou muito revisando, dando sugestões e encorajando a me aperfeiçoar. Agradeço às amigadas externas ao curso de psicologia, em especial Ártemis Azevedo, Manuela de Aquino e Paula Pessoa, que me deram suporte e acreditaram em meu potencial. Agradeço às inspirações na fotografia e amigadas minhas da psicologia, Carolina Fonseca, Paula Lavrador e Natasha Iane. Agradeço ao meu amigo que é uma inspiração para mim na fotografia, Leonardo Wille, mas também às outras inspirações que se fizeram presente em meu trabalho, Milena Paulina, Jessica Kobeissi, Frederick Assis e Cindy Sherman.

Agradeço ao meu companheiro Leon Deharbe, por todo o suporte e apoio ao longo dessa jornada, incentivando e acreditando em meu potencial. Agradeço à minha família, pelo apoio que foi possível dar.

Agradeço ao grupo de orientações Quinta Coletiva, que me trouxe reflexões e olhares que me amadureceram academicamente. Em especial do grupo agradeço à Flavia Silva, coorientadora desse trabalho e que me acompanhou de perto ajudando nos momentos de ansiedade, dúvidas e inseguranças com o trabalho, Mônica Alvim, orientadora desse trabalho e uma grande referência para a discussão aqui feita e para minha formação, e Alice Reis, uma querida professora que me apresentou na graduação o Merleau-Ponty, que se faz tão presente no trabalho.

Agradeço a outros apoios que tive ao longo desse percurso, como minha terapeuta Luiza Gullino, que tanto ouviu em sessão sobre este trabalho, e Thatiana Caputo, que trouxe sugestões muito enriquecedoras e importantes.

*escrever não é começar*  
*é quase sempre cortar a seco*  
*o dia ao meio, uma maçã ao meio*  
*a superfície intacta de uma piscina*  
*lançando água pelas bordas*  
*lançar um bumerangue*  
*raspar os pelos no sentido contrário*  
*escolher uma palavra nova*  
*afastar o matagal verde claro*  
*do caminho*  
*escrever não é lançar-se no vazio*  
*é ter no bolso duas ou três pedras*  
*catadas na rua*  
*e arremessá-las na água*  
*observar de perto*  
*o movimento rotatório que fazem*  
*até afundar na areia*

*(Ana Estaregui)*

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso discute alteridade e fotografia, trazendo alguns elementos para pensar a relação do sujeito com a imagem no contemporâneo e considerando a existência de padrões estéticos corporais que incidem poder e controle sobre os corpos. Essa normatividade se faz fundo do corpo que será fotografado em um ensaio fotográfico sensível, o qual exploro nesse trabalho. Essa forma de ensaio aqui discutida apresenta uma dimensão terapêutica, visto que promove ampliação da awareness e ajustamento criativo por parte do sujeito fotografado. Isso se dá quando se faz o convite à experimentação a partir do ensaio e, quando esse convite é aceito, ocorre abertura, presença e implicação do sujeito no campo. Esse estudo foi realizado para se pensar na alteridade enquanto encontro e diálogo entre a pessoa que fotografa e a que é fotografada, ambas engajadas na experiência do ensaio fotográfico sensível. O que brota do encontro, para além das fotos, é uma costura e um diálogo de singularidades, existências, olhares, histórias etc.

Palavras-chave: alteridade; fotografia; ensaio fotográfico; Merleau-Ponty; Gestalt-Terapia.

## ABSTRACT

This graduation final paper discusses alterity and photography, bringing some elements to think about the relation of the individual with the image in the contemporary and considering the existence of aesthetic body patterns that focus power and control over the bodies. This normativity becomes the background of the body that will be photographed in a sensitive photo essay, which I explore in this paper. This form of photo essay discussed here has a therapeutic dimension, since it promotes the expansion of awareness and creative adjustment on the part of the photographed individual. This happens when an invitation to experimentation is made from the essay and, when this invitation is accepted, there is openness, presence, and implication of the subject in the field. This study was carried out in order to think about alterity as an encounter and dialogue between the person who photographs and the photographed, both engaged in the experience of the sensitive photo essay. What emerges from the encounter, beyond the photos, is a seam and a dialogue of singularities, existences, gazes, stories, etc.

Keywords: alterity; photography; photo essay; Merleau-Ponty; Gestalt therapy.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de fin d'études traite de l'altérité et de la photographie, en abordant quelques éléments de réflexion sur la relation du sujet avec l'image dans le contemporain et en considérant l'existence de normes esthétiques corporelles qui concentrent le pouvoir et le contrôle sur les corps. Cette normativité est l'arrière-plan du corps qui sera photographié dans un essai photographique sensible, que j'explore dans ce travail. Cette forme d'essai discutée ici présente une dimension thérapeutique, puisqu'elle favorise l'élargissement de la conscience et l'ajustement créatif du sujet photographié. Cela se produit lorsqu'il y a une invitation à l'expérimentation de la part de l'essai et, lorsque cette invitation est acceptée, il y a ouverture, présence et implication du sujet dans le champ. Cette étude a été menée pour penser l'altérité comme une rencontre et un dialogue entre la personne qui photographie et la personne photographiée, toutes deux engagées dans l'expérience de l'essai photographique sensible. Ce qui germe de la rencontre, au-delà des photos, c'est une couture et un dialogue de singularités, d'existences, de regards, d'histoires, etc.

Mots-clés : altérité ; photographie ; essai photographique ; Merleau-Ponty ; Gestalt-thérapie.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 .....	10
Figura 2 .....	11
Figura 3 .....	14
Figura 4 .....	14
Figura 5 .....	15
Figura 6 .....	16
Figura 7 .....	16
Figura 8 .....	25
Figura 9 .....	25
Figura 10 .....	26
Figura 11 .....	26
Figura 12 .....	27
Figura 13 .....	31
Figura 14 .....	32
Figura 15 .....	32
Figura 16 .....	38
Figura 17 .....	44
Figura 18 .....	50
Figura 19 .....	50
Figura 20 .....	54
Figura 21 .....	54
Figura 22 .....	55
Figura 23 .....	55
Figura 24 .....	56
Figura 25 .....	57
Figura 26 .....	58
Figura 27 .....	58
Figura 28 .....	59
Figura 29 .....	59
Figura 30 .....	60
Figura 31 .....	60
Figura 32 .....	61

Figura 33 .....	62
Figura 34 .....	64
Figura 35 .....	64
Figura 36 .....	64



## SUMÁRIO

1	Introdução .....	11
2	Atravessamentos do ensaio fotográfico sensível .....	21
	2.1 Retrospectiva da fotografia: do surgimento à atualidade .....	21
	2.2 Instagram e a relação com a imagem no contemporâneo .....	28
	2.3 Discutindo sobre padrões estéticos corporais normativos .....	33
	2.4 O ensaio fotográfico sensível e sua dimensão terapêutica .....	39
3	Alteridade e Fotografia .....	44
	3.1 Definindo alteridade .....	44
	3.2 Alteridade e diálogo em Merleau-Ponty: uma costura com o ensaio fotográfico sensível .....	44
	3.3 Analisando as vivências dos ensaios fotográficos sensíveis .....	52
4	Considerações Finais .....	64
	Referências Bibliográficas .....	66

## 1. Introdução

Gostaria de começar esse trabalho explicando o uso que farei da linguagem neutra. Compreendo-a como indispensável para minha escrita por seu uso ser uma escolha política de incluir uma diversidade de identidades que não comportam na binaridade de gênero. Além do plural no masculino para casos de generalização ser sexista, por colocar o gênero masculino em destaque, excluindo os outros gêneros presentes (CAÊ, 2020, p. 5). Segue um exemplo de escrita com a linguagem neutra: ele era uma alune muito dedicada. Esclarecido o uso da linguagem neutra que utilizarei neste trabalho, agora introduzo-o.

A relação que temos com a imagem está em constante transformação. Se pensarmos em como a fotografia surgiu, eram usadas máquinas pesadas, pouco práticas e com tempo de exposição e revelação muito longos. Isso exigia movimentos limitados de quem fosse ser fotografado. Era um corpo mais enrijecido, como nos apontam Agostini, Alessio e Degen (2019).

[...] se tivéssemos que posar por mais de cinco minutos para uma foto, talvez escolhêssemos uma expressão menos sorridente para não cansar... já com um equipamento de registro mais rápido, podemos captar expressões mais espontâneas e uma quantidade maior de fotos por segundo. (AGOSTINI, ALESSIO e DEGEN. 2019, p. 13).

Com o avanço da tecnologia e o surgimento da internet, outras mudanças são possíveis de serem acompanhadas. É interessante analisarmos como a sociedade era no século XX, existindo um foco no espaço privado que incidia sobre os modos de estar no mundo e de se relacionar com o espaço público. Produções pessoais como diários íntimos eram então muito comuns. Com as transformações digitais acentuadas na virada para o século XXI, revela-se uma notória mudança nesse aspecto: o espaço virtual surge como outro tipo de espaço público onde o sujeito é convocado a se expor. Há uma alteração nas formas de subjetivação, surgindo essa possível necessidade de visibilidade. Os diários íntimos passam a ser plataformas de blogs e redes sociais nas quais as pessoas compartilham suas vidas publicamente (SOUZA, NOVAIS E MAIA, 2019). Atualmente, vemos essa intensificação ainda maior com o *Instagram*, onde há uma tendência de se postar cada instante da rotina (não perdendo de vista que costuma ser feita uma prévia seleção dos melhores momentos). Essa vida íntima é guiada pela demanda de um espetáculo social, o qual busca-se agradar o olhar alheio (Simões, 2016, apud SOUZA, NOVAIS & MAIA, 2019).

E o que agrada esse olhar alheio? O que é tido como belo? Seria importante pensar aqui nos padrões de beleza que existem no contemporâneo e suas forças de atuação sobre os corpos. Neste trabalho, a rede social *Instagram* será o ponto de partida para minha investigação e reflexões. Souza, Novais e Maia (2019) discutem o *Instagram* e seus efeitos nas produções subjetivas de um corpo ideal. As autoras nos revelam um estilo de vida muito presente e propagado na plataforma: a vida *fitness*. Diversas contas, como a de Gabriela Pugliesi<sup>1</sup> (@gabrielapugliesi) (Fig.1 e 2), disseminam essa vida regrada em dietas, exercícios e corpos magros malhados, como um objetivo a ser almejado e alcançado. Existe assim um valor cultural nesse corpo perfeito que possibilita ao sujeito um senso de pertencimento, de forma que se acentua a marca no corpo fora do padrão como fracasso (SOUZA, NOVAIS E MAIA, 2019).

Figura 1



Fonte: postagem do perfil @gabrielapugliesi no Instagram

Figura 2

---

<sup>1</sup> Gabriela Pugliesi é uma blogueira *fitness* brasileira, a qual dissemina em suas redes sociais as normatividades do padrão estético: dicas de alimentação saudável, exercícios físicos e um estilo de vida baseado na lógica *fitness*. Sendo ela uma pessoa padrão: mulher cis, branca, loira, de olhos claros, magra.



Fonte: postagem do perfil @gabrielapugliesi no Instagram

Além dessas contas de *Digital Influencers*<sup>2</sup> como Pugliesi, podemos ver perfis surgindo na plataforma que quebram essa propagação de uma vida perfeita e saudável, segundo os moldes da vida *fitness*, que colocam a magreza como sinônimo de saudável e condenam a gordura corporal (SOUZA, NOVAIS E MAIA, 2019). Existe um movimento recente, tanto de *Digital Influencers* que possuem um corpo fora do padrão, quanto de fotógrafes que fotografam esses corpos fora do padrão. O corpo de um determinado padrão normativo, para além de ser um corpo magro é também cis-hetero-branco, constituindo marcas que aparecem nos corpos normatizando e limitando-os. Como Silva nos explica:

[...] as formas de controle presentes na normatividade são modos de objetificação do sujeito, no sentido de que visam impedir a expressão de uma singularidade e diferença. Como, por exemplo, no controle disciplinar, onde o corpo docilizado tem seus gestos esquadriados em um espaço-tempo que o constrange e desse modo o transforma numa espécie de autômato, um corpo-objeto que perde sua potência de corpo-tempo [...]. (SILVA, 2018, p. 63)

<sup>2</sup> “é aquela pessoa ou marca, que através de seu conteúdo consegue influenciar de alguma forma a maneira que seus seguidores nos meios digitais encaram e consideram determinadas questões ou conceitos” (Valle, 2018).

Apresento aqui algumas dessas fotografias que vão de contraponto ao padrão estético corporal vigente, sendo resistência em uma rede social que muitas vezes silencia esses tipos de perfis. Como é o caso de Milena Paulina, do perfil @olhardepaulina\_, que teve sua conta suspensa algumas vezes por mostrar nudez de corpos gordos. A artista conta, em seu perfil, dos ataques que sofreu e continua sofrendo pelo fato de sua arte falar de uma existência que é marginalizada. Paulina é fotógrafa, bordadeira, escritora e pintora e tem os projetos fotográficos “Eu, gorda” e “nus cômodos”, nos quais ela trabalha com a “representatividade dos corpos” por meio da “humanização da nudez e uma ressignificação de corpos marginalizados dentro da arte”<sup>3</sup>. Natasha Iane, do perfil @fazfissuras, é psicóloga e fotógrafa. Ela traz com muita sensibilidade em seu perfil seu olhar sobre a existência de forma plural, tendo foco em corpos negros. Paula Lavrador, do perfil @olhoslivres, é estudante de psicologia e enquanto fotógrafa apresenta também essa pluralidade da existência. As figuras 3 a 5 trazem alguns exemplos de postagens de fotografias delas.

Figura 3



Fonte: postagem do perfil @fazfissuras no Instagram

Figura 4

<sup>3</sup> Citações retiradas do portfólio da artista: <https://olhardepaulina.com/>



Fonte: postagem do perfil @olhardepaulina\_ no Instagram

Figura 5



Fonte: postagem do perfil @olhoslivres no Instagram

Este cenário de pressões por um padrão de beleza, compõe o fundo que sustenta o corpo que irá ser fotografado em um ensaio fotográfico. Ao explorar um ensaio fotográfico que fale de uma experiência sensível, podemos pensar nos elementos presentes que formam esse fundo: o fotógrafo, o fotografado, o espaço físico, o contexto histórico-temporal de quando o ensaio está sendo feito, as bagagens/sensações/histórias que cada pessoa naquele ensaio carrega, entre outros elementos. Temos a intenção de falar um pouco desses (e outros) componentes neste trabalho

Além de uma relação que se faz do fotógrafo e do fotografado, de acordo com Lavrador (2020), o fotógrafo faz seu clique com uma intenção, com o propósito de transmitir uma mensagem. Pode-se fotografar uma mesma cena de diferentes formas, como por exemplo a fotógrafa americana Jessica Kobeissi (2019) apresenta em seu canal do *Youtube* em uma série chamada *Photographers Shoot The Same Model*. Nesta série, ela e outras fotógrafas convidadas por ela vão fotografar uma mesma modelo, cada uma com seu estilo e suas escolhas de enquadramento. Estes vídeos são interessantes para observarmos a diversidade que pode existir na fotografia de retrato, em que diferentes artistas vão trazer seus estilos a partir de diferentes ângulos, enquadramentos, e entre outros elementos da fotografia. Ou mesmo podemos observar uma diferença da mesma fotógrafa com intenções diferentes no mesmo cenário e ensaio, como Lavrador apresenta em seu curso *Fotografia Fundamental* (2020). Surgem, de um mesmo contexto, fotos que transmitem mensagens diferentes, pois a decisão de qual intenção tomar irá mudar ângulo, enquadramento, plano (e entre outros elementos da fotografia) escolhidos.

Isso nos aponta para a profundidade e a complexidade que a fotografia tem, para além do disparo da câmera apenas. Tenho meu estilo se apresentando naquele registro, que faço com meu olhar singular, com uma bagagem cultural, com minha história etc. Então a imagem que se revela diante de mim carrega sentidos que antecedem o clique. Seja de uma dimensão singular minha, seja de uma dimensão compartilhada.

Esse compartilhamento se dá por estarmos em relação com o outro no mundo, entrelaçando dimensões. Existe uma dimensão que é subjetiva, singular, e uma dimensão que é intersubjetiva. Esta carrega consigo “[...] formas corporais e gestuais sedimentadas na cultura como um fundo anônimo. Formas que estão na base de nossas formas singulares de sentir que, quando expressas, trazem a marca de nosso estilo pessoal.” (ALVIM, 2018, p.345). É interessante aqui perceber que acontece uma costura do que

tenho de singular e do que tenho de compartilhado. Assim, quando fotografo, existe algo que vai me aproximar do outro que irei fotografar e algo que me distancia. Pontos comuns e pontos divergentes que marcam o outro como um não-eu. Entretanto, deve-se lembrar de: o que me é singular se apoia em uma intersubjetividade/nesse fundo comum ao outro.

Figura 6



Fonte: Curso Fotografia Fundamental

Figura 7



Fonte: Curso Fotografia Fundamental

Neste trabalho, me proponho a investigar como se dá o processo de se olhar durante a experimentação no ensaio fotográfico, havendo a possibilidade de se construir e de surgir algo para além dos padrões que incidem sobre esse corpo fotografado. Compreendemos esse conceito de experimentação, a partir de Alvim (2007), como um trabalho com a experiência no aqui e agora, que se propõe a refazer as relações de figura-fundo de forma que haja então *awareness*, conceito que discutiremos mais à frente no trabalho. Perfis no *Instagram* como @fazfissuras, @olhardepaulina\_ e @olhoslivres revelam essa possibilidade de se fazer uma fotografia sensível, plural e que abarque a diversidade de ser-no-mundo, quebrando essa necessidade de fotografias “instagramáveis”, ou seja, fotos consideradas pelos usuáries da rede social como dignas de serem postadas na plataforma.



Ao olharmos nossos corpos na fotografia, estamos mudando nossa perspectiva. Não só por uma questão de ângulo, mas também porque há ali a presença do olhar de quem fotografa. Esse movimento tem o potencial de ampliar nosso repertório imagético em relação a nosso próprio corpo. O que pode nos levar a ter novas perspectivas de nós mesmas, alargando esse olhar e possibilitando uma espécie de ferramenta para desconstrução das normativas que incidem sobre nossos corpos.

Pretendo então, com este trabalho, explorar aspectos do ensaio fotográfico: a possibilidade de percebermos o padrão estético corporal que existe no contemporâneo, predominando sua influência nas redes sociais e fazendo fundo deste corpo fotografado no ensaio; a sua dimensão terapêutica, ao construir oportunidade de uma relação dinâmica que haja *awareness* a partir da alteridade e do ajustamento criativo.

A abordagem da Gestalt-Terapia trabalha com o termo ajustamento criativo como regulação da relação indivíduo e ambiente (YONTEF, 1998) que se dá na fronteira de contato no campo organismo/ambiente (MENDONÇA, 2012). Entendendo que “todo contato é ajustamento criativo do organismo e ambiente” (Perls, Hefferline & Goodman, 1997, apud MENDONÇA, 2012), podemos pensar no contato em um ensaio fotográfico. O contato é o processo do organismo se deparar com o novo/a diferença que é assimilável, e assim poder se transformar (Perls, Hefferline & Goodman, 1997). Eu mesma tive a experiência de viver ensaios fotográficos sensíveis em que pude explorar movimentos corporais e posições que não estão no meu repertório habitual. Percebi como meu corpo se apresenta sobre novos ângulos, como ele pode ter diferentes volumes dependendo de como ocupo o espaço. Isso é exigir de mim um corpo atual, que é inovador a meus hábitos. Cria novas possibilidades gestuais, mas que só é possível por ser sustentado pelo meu corpo habitual. E assim me transformo diante da experiência. (MERLEAU-PONTY, apud LINS, 2017).

Além de no ensaio fotográfico eu estar ali de encontro com essas novas formas do meu próprio corpo, também estou em contato com esse campo que é composto não só por mim, mas pelo fotógrafo, pelos padrões estéticos corporais, pelos nossos sentimentos, pelos nossos olhares, pelas nossas perspectivas de mundo, pelo ambiente e tantos outros elementos. Todos eles ali vão tecer limites e possibilidades de criação das fotografias que serão produzidas. Desse campo, certos fenômenos podem se tornar figura para mim, se destacando do fundo. Como por exemplo perceber que meu corpo não está nas normas

estéticas corporais que o padrão de beleza produz. Ou perceber os processos de vergonha de estar nua diante da câmera, registrados pela fotógrafa. São convites que o ensaio fotográfico me faz, de construir um novo horizonte de futuro, ao perceber certos fenômenos emergirem desse fundo transformando meu olhar.

A justificativa pessoal deste trabalho envolve minhas vivências pessoais de ser fotografada em ensaios fotográficos sensíveis, quando pude observar e sentir a potência que a fotografia tem ao registrar o momento. Eram trabalhos em que não eram feitos cliques vazios de significado, não havia uma preocupação estética normativa, pelo contrário. As fotos diziam sobre uma experiência vivida ali no campo, transmitindo sentimentos e gestos. Elas pareciam contar uma história através de cada *frame*.

A pesquisa traz um pouco do que foram esses ensaios: um sobre a despedida para um intercâmbio - que ganhei de presente da minha amiga querida, psicóloga e fotógrafa, Carolina Fonseca e outro foi sobre um processo de aceitar e perceber meu corpo como ele é – que contratei com a fotógrafa e estudante de psicologia Paula Lavrador, do perfil @olhoslivres. Das fotos de cada ensaio, foi possível perceber a presença do olhar sensível das fotógrafas, assim como a experiência vivida por mim naquele encontro, com as câmeras, as fotógrafas e todos os elementos que compunham aquele campo. Seja no encontro comigo mesma, seja no encontro com o outro que estava diante de mim, causando vergonha, alegria, e tantos outros sentimentos presentes em mim naquele momento do aqui-e-agora. O estranhamento que surge ao me ver fora de meu corpo, ao ver facetas minhas que antes eu não sabia que existiam (ou mesmo que me eram possíveis) me fez pensar sobre como a fotografia pode ter a capacidade de nos descentrar, causar crises: sobre nós, sobre nossa autoimagem, sobre nossa percepção de si etc. Refiro-me aqui à crise como em Souza (2003):

“Crise” significa assim, antes, uma situação a respeito da qual uma determinada decisão tem de ser tomada; significa o rompimento com a lógica do passado e o equacionamento e interpretação precisos das condições do presente; significa a capacidade potencial de “julgar” o sentido do passado; significa a possibilidade de discernir os elementos do passado e do presente no sentido da construção do futuro. (SOUZA, 2003, p. 30).

A partir dessas vivências, surge em mim a reflexão da potência terapêutica desse dispositivo, ao perceber uma abertura de meus horizontes corporais, estéticos e sensíveis, trazendo a possibilidade de estar *aware* de meu corpo e de toda singularidade implicada na experiência. O conceito de *awareness* da Gestalt-terapia, abordagem que pretendo trazer como uma das bases teóricas desse trabalho, fala sobre estar presente no aqui e

agora. Seria uma tomada de consciência não reflexiva que resgata um fluxo natural da formação de figura-fundo, um continuum (ARRUDA & FERNANDES, 2014). Assim como o conceito de ajustamento criativo, que compreende “[...] a natureza do contato que o indivíduo mantém na fronteira do campo organismo/ambiente, visando à sua auto-regulação sob condições diversas.” (MENDONÇA, 2012, p. 20), e com isso podemos formar novos olhares sobre a situação em que estamos engajados no aqui-e-agora. Trago aqui o exemplo vivido por mim, mas que pode ser pensado para além da minha experiência singular, como uma possibilidade de abertura para outras experiências de ser-no-mundo.

Do trabalho fotográfico vivido por mim, faço terreno fértil para pensarmos aqui a fotografia, refletindo sobre o encontro que se dá nesse processo artístico que acontece para além do que pode parecer um simples clique. Percebemos que em determinados perfis da rede social *Instagram*, como os citados anteriormente, essa estética preocupada com a quebra normativa e com uma fotografia sensível é valorizada, tendo nessa fotografia sentido e sensibilidade. Perfis estes que se alinham com o tipo de fotografia que pretendo explorar neste trabalho: uma fotografia de retrato que seja sensível, que se proponha em registrar uma diversidade de corpos (e não só corpos dentro da norma) e que fale daquele processo fotográfico da experiência (fotógrafe e fotografade se fazendo presentes e implicados no campo).

Desse modo, o trabalho tem relevância social e também para o campo da psicologia, pois busca explorar aspectos envolvidos com os processos de subjetivação contemporâneos com foco nas relações mediadas por tecnologia, nos permitindo problematizar criticamente a influência das redes sociais nesses processos.

O objetivo geral definido para o trabalho foi investigar a experiência do ensaio fotográfico, a sua dimensão terapêutica e sensível sobre o eu e o outro. Os objetivos específicos envolveram: explorar os padrões estéticos corporais e como estes se relacionam com o corpo que participa de um ensaio fotográfico enquanto experiência sensível; investigar a relação da fotografia com a alteridade: a imagem que se faz do encontro entre fotógrafe e fotografade e analisar o ensaio fotográfico enquanto experiência sensível, que possibilita um ajustamento criativo e uma ampliação de awareness, em Gestalt-Terapia.

Do ponto de vista metodológico, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre os padrões estéticos corporais no contemporâneo em contraponto com o que é observado na plataforma *Instagram*, que fazem parte desse campo de um ensaio fotográfico sensível em que o corpo fotografado se encontra situado. Assim como uma revisão bibliográfica sobre a relação da fotografia com a alteridade e sobre conceitos da Gestalt-Terapia (como *awareness* e ajustamento criativo) que dialogam com a análise da experiência do ensaio fotográfico sensível.

Para além das revisões bibliográficas, tive com esta pesquisa a intenção de investigar a alteridade na fotografia e analisar os ensaios fotográficos vividos pela autora do trabalho. Dessa forma, pretendi fazer uma ponte entre a teoria explorada e a vivência dos ensaios, havendo imagens destes utilizadas como recurso de análise.

Esta pesquisa é de natureza exploratória, de abordagem qualitativa, por analisar as fotografias coletadas dos ensaios fotográficos e a vivência destes, buscando identificar da experiência dos ensaios a relação com a alteridade e a sua dimensão terapêutica, em que amplie a *awareness* e ocorra ajustamento criativo. Traz também elementos de um estudo de caso, por analisar a experiência dos ensaios fotográficos vividos pela autora.

## 1. Atravessamentos do ensaio fotográfico sensível

### 2.1. Retrospectiva da fotografia: do surgimento à atualidade

A fotografia surge de desejos de captar, registrar a realidade - mais à frente iremos pensar a respeito do que seria a realidade capturada pela câmera. A partir de descobertas com a luz, foram se mostrando possíveis técnicas que mais tarde se enquadrariam como o que conhecemos atualmente por fotografia. Um dos primeiros recursos criados foi a câmara escura, a qual o princípio se mantém na fotografia mesmo atualmente. Agostini, Alessio e Degen (2019) definem câmara escura como

um espaço fechado, geralmente uma caixa, que contém apenas um orifício em um dos lados, por onde passa a luz. Os raios de luz que entram por esse orifício são capazes de projetar a imagem que estiver fora da caixa – uma cena, um objeto ou uma pessoa – no seu interior, na superfície oposta ao orifício e de cabeça para baixo. (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019, p. 15)

As preocupações e os desdobramentos que surgiram depois da criação da câmara escura foram de conseguir uma maior nitidez das imagens projetadas e que estas conseguissem ser reveladas de forma definitiva (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019). Em 1826, Joseph Niépce conseguiu fazer o primeiro registro de forma definitiva (ou seja, que não sumisse depois) graças à máquina que ele criou chamada heliografia. Com o uso da substância betume na técnica da câmara escura, a imagem conseguiu passar a ser registrada sem desaparecer. Entretanto, levava-se 8 horas para se revelar a imagem (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019).

Depois de Niépce, seu parceiro de pesquisas Louis Daguerre conseguiu reduzir esse tempo para 30 minutos, criando um outro processo químico para a revelação: a partir de uma chapa de cobre banhada em prata e vapor de mercúrio. Além do mercúrio, havia outras substâncias para ajudar no processo de revelação. Outra diferença que Daguerre trouxe para o que antes Niépce havia criado foi o uso de lentes dentro da câmara escura, acarretando maior nitidez. Oficializou então em 1839 estas mudanças chamando o novo aparelho de daguerreótipo (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019).

Paralelamente às descobertas dos franceses Niépce e Daguerre, acontecia na Inglaterra experimentos que não envolviam a câmara escura, mas que foram relevantes para a fotografia. Talbot produzia cópias de plantas por contato, formando silhuetas escuras delas. Depois, refinou suas pesquisas introduzindo a câmara escura. Foi então se aproximando do que conhecemos atualmente por fotografia ao utilizar negativo/positivo, chamando esta técnica de talbotipia (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019).

Mais tarde em 1871 surgem novas técnicas com Maddox, em que as “placas [...] depois de secas, apresentavam saís de prata suspensos na camada de gelatina sobre o vidro” (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019, p. 22). Depois em 1881 surgiu a técnica com papéis de gelatina de cloreto de prata. Estas placas popularizaram, possibilitando uma ampliação do mercado da fotografia. Com isso, o empresário George Eastman pôde desenvolver recursos que tornaram as câmeras cada vez mais acessíveis.

Eastman foi o fundador da Kodak e em 1889 lançou a primeira câmera da empresa: um modelo descartável, o qual continha um rolo de filme fotográfico. Ela funcionava girando o rolo de filme, que permitia produzir 100 fotos. Depois de tiradas as fotos, o rolo de filme deveria ser entregue para a Kodak realizar o serviço de revelação em seus laboratórios. Isso trouxe praticidade para quem tinha a câmera, por não precisar mais ter um laboratório próprio de revelação. A empresa ficava responsável de entregar as fotos prontas. Posteriormente, foram surgindo avanços que possibilitaram a fotografia colorida (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019).

Podemos notar grandes avanços desde os primórdios da fotografia - em que o material de revelação era caro, pesado e o processo de revelação era muito lento - até chegar ao que temos na contemporaneidade. A fotografia atualmente é feita com facilidade e consegue capturar uma grande quantidade de fotos pela praticidade dos aparelhos. Estes, por serem mais leves, portáteis e compactos, proporcionam um melhor transporte e manuseio. Além disso, a digitalização dos aparelhos fotográficos possibilitou que se revelasse em instantes a imagem. Dessa forma, podemos ver logo se a foto ficou como desejávamos e então deletamos e/ou tiramos tantas outras de novo se não ficarmos satisfeitos. Assim, a relação com a fotografia e o registro de imagens sofre uma grande mudança:

[...] se tivéssemos que fotografar usando uma chapa de vidro por vez, por exemplo, sendo necessário prepará-la quimicamente e revelá-la a cada foto – um processo que levava horas -, pensaríamos de antemão e com mais cuidado para definir o que realmente seria relevante de ser fotografado. (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019, p. 13)

Com essa possibilidade de se registrar e logo ver o resultado digitalmente, podendo descartar e tirar fotos com facilidade e rapidez, não se pensa muito mais em cada clique que damos com a câmera digital. Algo que podemos notar inclusive com o retorno das câmeras analógicas e polaroides, em que se tem um número específico de fotos que podem ser tiradas por filme. Isso traz uma limitação que pode alterar a relação com o

aparelho e a produção de fotos, de forma a se ter mais cautela em cada clique que será feito. Assim, com as câmeras digitais, há um acúmulo de registros, de imagens e uma possível banalização do registro. Como Sontag (2010) afirma: “[...] existem à nossa volta muito mais imagens que solicitam nossa atenção. O inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece.” (p. 13)

Além disso, como citado anteriormente, diversas técnicas e aparelhos diferentes existiram até chegar no que temos atualmente: as câmeras digitais e os celulares com câmera embutida. O tempo de exposição<sup>4</sup> era bem longo no início e foi gradualmente diminuindo, o que possibilitou fotos cada vez mais dinâmicas e sensíveis a movimentos de forma que os captassem melhor. Câmeras assim mais próximas de capturar o instante real.

Devido à questão do tempo de exposição, percebemos que capturar gestos e expressões só foi possível atualmente, uma vez que a tecnologia permite que tal tempo venha sendo cada vez menor e com maior qualidade de nitidez. Sendo assim mais adequado a essa finalidade expressiva. Há assim a sensibilidade que se alinha: da câmera em capturar o movimento e do fotógrafo em perceber aquele momento, enquadrando-o bem e registrando-o. Essa imagem feita de forma sensível consegue capturar a gesticulação corporal, ou seja, registra o corpo que é vivo, que gesticula em direção a algo (ALVIM, 2013). Esse gesticular vem da compreensão de gestos que Lins explica como:

Se pensarmos nos gestos, há o uso de gestos adquiridos, próprios da situação de onde brotamos. [...] Ao mesmo tempo, o gesto também possui, como a fala, a capacidade de retomar, transformar, transgredir as relações de sentido que estão disponíveis no mundo e/ou que adquirimos. (LINS, 2017, p. 13)

Partindo dessa noção de gestos, a gesticulação contém a expressão singular, que dirá respeito a uma história, uma ancestralidade, um repertório vivido, uma temporalidade e espacialidade onde esse sujeito que gesticula estará inserido. Movemo-nos em direção a alguma coisa, e nessa expansão para o mundo, nos expressamos, fazemos gestos que possuem camadas e são carregados de sentidos. Estas dizem sobre nosso estilo, nossa história, nosso contexto. Nos registros que chamaremos aqui como uma fotografia sensível, a ideia é que possa aparecer os gestos enquanto essa criação dos sentidos vivos do corpo.

---

<sup>4</sup> Tempo de exposição é o tempo, em fração de segundos, que o obturador fica aberto captando luz. Ou seja, é a velocidade de abertura do obturador. (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019)

Figura 8



Fonte: postagem do perfil @olhoslivres no *Instagram*

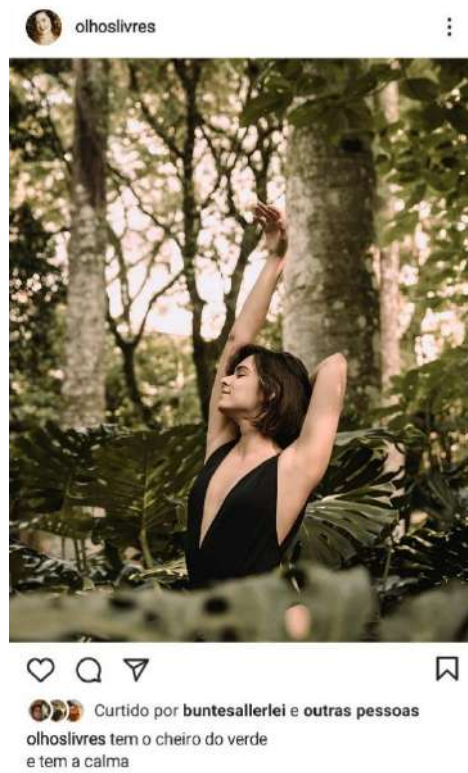
Figura 9



Fonte: postagem do perfil @olhardepaulina\_ no *Instagram*



Figura 10



Fonte: postagem do perfil @olhoslivres no Instagram

Figura 11



Fonte: postagem do perfil @olhardepaulina\_ no Instagram

Figura 12



Fonte: postagem do perfil @olhoslivres no Instagram

As figuras 8 a 12 exemplificam essa sensibilidade do registro, composta pelo olhar do fotógrafo e pelos recursos do aparelho fotográfico. Podemos, a partir delas, observar algumas coisas:

- Na figura 8, Lavrador registrou o momento da pessoa ali vivendo o ensaio sentindo as pedras (e seus dedos) tocando a sua pele. A foto nos parece um possível convite a sentir, experimentar texturas e a natureza. Sensações essas que somos convidadas a sentirmos visualmente, compartilhando com a pessoa que sentiu por meio do tato no momento do ensaio.
- Na figura 9, Paulina registrou uma ciranda que emana para meus olhos uma sensação de liberdade. Corpos despídos de forma que nos parecem brincantes; podendo não passar uma ideia de vulnerabilidade, como o corpo nu pode denotar. Pelo contrário, a sensação de brincadeira traz a ideia de liberdade, leveza e conforto. É possível perceber alegria pelas expressões faciais das pessoas na foto.

Esse registro nos faz pensar no propósito da artista<sup>5</sup> com sua fotografia de humanizar a nudez de corpos marginalizados ao pensarmos na condição de retirar da nudez os pesos dos tabus sociais, que poderiam marginalizar corpos nus, sobretudo corpos fora de um determinado padrão normativo. Padrão já discutido na introdução desse trabalho e que iremos retomar mais à frente.

- Na figura 10, Lavrador captura o instante em que a pessoa fotografada está se movendo como um possível alongamento ou espreguiçando-se. Passa a sensação de leveza e calma, de estar sentindo a natureza e o momento presente. Podemos perceber isso diante da forma sutil que o corpo se apresenta: a musculatura não se encontra rígida ou tensionada, pelo contrário.
- Na figura 11, Paulina conseguiu capturar a água caindo sobre o rosto da pessoa fotografada. Registros como esse só são possíveis com a velocidade do obturador<sup>6</sup> muito alta, em que assim consegue-se congelar o instante como a artista fez. Veremos o exato momento da água molhando e banhando a pessoa cria cenário que evoca sensações, como frescor e tantas outras possibilidades singulares que cada um irá sentir ao ver a figura.
- Na figura 12, podemos ver outra foto que só é possível com o avanço da tecnologia da fotografia e o refinamento em capturar o movimento. Lavrador registrou a pessoa correndo (ou caminhando) pela estrada. É possível ver o balanço do cabelo, as posições das pernas e dos pés: esses elementos indicam movimento e a sensibilidade do aparelho em capturá-lo.

Essas imagens mostram a possibilidade de criação presente nesses registros sensíveis, a qual faz ser evidente os sentidos vivos desses gestos.

Além disso, o peso e tamanho dos equipamentos fotográficos gradualmente se tornaram mais compactos, sendo assim mais prático de se transportar. Dentro desse contexto, a Kodak trouxe uma grande inovação e praticidade para a fotografia com as câmeras descartáveis de filme. Como dito anteriormente, as fotos eram armazenadas no filme e depois os laboratórios da Kodak se encarregariam em revelar (AGOSTINI, ALESSIO & DEGEN, 2019). Surge então um melhor cenário para se utilizar do recurso

---

<sup>5</sup> É possível encontrar seu propósito descrito em seu portfólio: <https://olhardepaulina.com/>

<sup>6</sup> É a função que controla a quantidade de luz que vai para o sensor da câmera, estando então relacionada ao tempo que o obturador leva para abrir e fechar.

do registro fotográfico em viagens, passeios, reuniões/festas de família e dentre outros possíveis contextos.

Como Sontag (2010) aborda, desde essa época há uma intrínseca relação entre viajar e levar uma câmera consigo. Isto se dá pela aparente necessidade que temos em registrar e mostrar nossos feitos para outras pessoas. Mostrar fotos da viagem que fazemos remete a vários conteúdos socioculturais e até econômicos; se refere ao poder de adquirir não só o equipamento, mas também dos lugares que chegamos, de pertencer a um grupo determinado - o que pode dar um ar de exclusividade, embora muitas vezes não seja tão exclusivo assim - de pessoas que foram e conheceram aquele determinado lugar. Fora isto, ela também comprova que a viagem de fato aconteceu. Sontag (2010) ainda traz algo muito interessante para pensarmos sobre essa discussão dos registros de viagem: “Um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la — ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir. Viajar se torna uma estratégia de acumular fotos.” (SONTAG, 2010, p. 20) e continua: “Isso dá forma à experiência: pare, tire uma foto e vá em frente.” (SONTAG, 2010, p. 20).

## **2.2. Instagram e a relação com a imagem no contemporâneo**

A partir das reflexões de Sontag (2010) trazidas neste trabalho, é possível traçar um paralelo com as experiências de usuários na rede social *Instagram*. Esta rede social, baseada na comunicação pela imagem, sobretudo fotografias, cria e alimenta uma constante necessidade de se registrar e postar tudo que vivemos, vemos e fazemos. Quase como se ter um perfil no *Instagram* fosse a nova versão da estratégia de acumular fotos que Sontag traz na discussão do ato de viajar. Não só a viagem, mas a vida passa ser registrada, editada e exibida em um perfil que pode ser público ou privado, de acordo com as regras da própria rede social. Ademais, essa experiência da viagem limitada em buscar pelo fotogênico também se atualiza com o *Instagram*. O que é mostrado nas redes sociais atualmente é uma imagem que se acredita ser a ideal, seja ela da representação do corpo, seja da representação de um estilo de vida feliz, saudável etc. Existem padrões normativos incidindo sobre as expressões de identidade em diversas plataformas, como *Facebook*, *Instagram*, *Twitter* e *Whatsapp* (HAGE & KUBLIKOWSKI, 2019). Para este trabalho, o foco será recortado em observar e discutir a partir do cenário específico da

rede social *Instagram*. Essa escolha foi feita devido a essa rede social ter como principal objetivo o compartilhamento de fotos e vídeos entre us usuáries, de acordo com a própria plataforma.

Segundo dados divulgados pelo próprio *Instagram* (2016, apud HAGE & KUBLIKOWSKI, 2019), a plataforma surge em 2010, tendo em 2016 mais de 400 milhões de usuáries pelo mundo e mais de 80 milhões de fotos compartilhadas por dia. Em contexto nacional, em 2015 constatou-se em pesquisa de Tozetto (2016, apud HAGE & KUBLIKOWSKI, 2019) que de aproximadamente 1000 jovens brasileiros, 610 acessavam a rede social ao menos uma vez por dia. Desse volume de imagens consumido diariamente, devemos refletir sobre as dinâmicas que se dão no contemporâneo em relação à exposição da própria imagem e da própria vida íntima. Nós, enquanto psicólogos, devemos nos atentar ao impacto que essa exposição pode gerar nos indivíduos, como veremos mais adiante.

Us usuáries do *Instagram* parecem buscar uma espécie de exibição, um certo reconhecimento daqueles que irão ver suas postagens, criando assim uma situação de espetacularização de seus cotidianos de maneira intensa. Assim, aparentam externalizar em suas contas uma experiência desejável, sedutora aos olhos de quem assiste (HAGE & KUBLIKOWSKI, 2019). Destes conteúdos, tem-se a intenção de cuidadosamente selecionar o que se mostra, havendo assim uma manipulação para que crie essa imagem ideal de alegria e bem-estar. Manipulação essa tanto de ocultar as fotos e informações que revelem sentimentos e experiências fora desse esperado, quanto de editar as fotos com filtros e softwares/aplicativos de edição de imagem para corrigir “imperfeições” físicas. Conseqüentemente, pode acontecer um movimento de comparação entre us usuáries, fomentando uma crença de que a vida do outro é melhor e mais interessante (FAGUNDES, 2019).

Parece existir um ideal social de beleza e felicidade, o qual modula e determina os comportamentos e as postagens dos usuáries do *Instagram*. Esses padrões criam um senso de identidade comum, gerando um possível movimento de comparação e uma tendência à criação de normas sociais. Com isso, os *posts* na plataforma formam uma base para essas identidades (HAGE & KUBLIKOWSKI, 2019). Nós psicólogos devemos olhar para este fenômeno de forma situada: entendendo seu contexto social, a cultura, a história e os valores desse momento atual. Devemos também investigar e estar atentos aos possíveis impactos na saúde mental dos usuáries que essa experiência no

*Instagram* (de comparação e pressão de seguir um padrão normativo) gera. Como por exemplo “transtornos de imagem, exclusão social, sentimentos de fracasso, perda da autoestima, sofrimento psíquico e por fim o próprio transtorno alimentar” (Severiano et al., 2010, apud, SOUZA, NOVAIS & MAIA, 2019, p. 6).

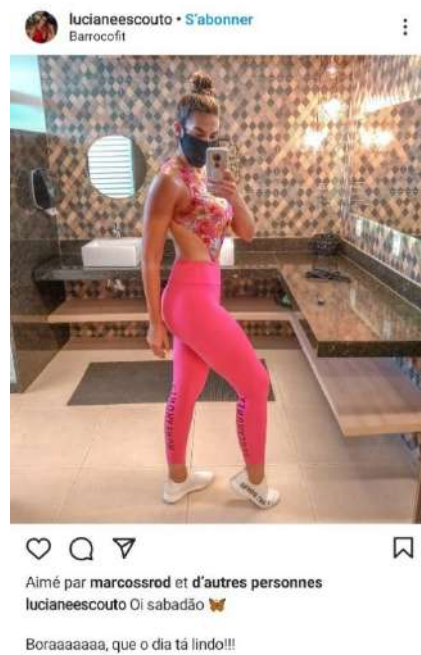
Essa força e pressão que incide sobre os corpos gera uma padronização da experiência de vida, o que Hage e Kublikowski (2019) entendem como uma identidade homogeneizada. Ao abrirmos o *Instagram*, podemos ver as semelhanças que existem entre os usuáries de corpos tidos dentro dessa lógica da vida *fitness*, a qual já nos referimos anteriormente. Perde-se assim a singularidade da vida, havendo uma repetição de conteúdos: os exercícios físicos, a alimentação e a rotina para se alcançar o corpo ideal. As postagens representadas nas figuras 13 a 15 são sobre os processos de transformação do corpo e dicas para se obter esses mesmos resultados.

Figura 13



Fonte: postagem do perfil @scarlettdecastro no Instagram

Figura 14



Fonte: postagem do perfil @lucianeescouto no Instagram

Figura 15



Fonte: postagem do perfil @natali\_mila no Instagram

De acordo com Garrini (2007, apud SOUZA, NOVAIS & MAIA, 2019, p. 11):  
“Nesta cultura, que classifica as pessoas a partir da forma física, a gordura passa a ser considerada algo necessariamente ruim, pois é preciso construir um corpo firme, bem

trabalhado.” Podemos pensar nas características normativas para além da gordura: a cor da pele, a curvatura (ou não curvatura) dos fios dos cabelos, os traços físicos, a classe e tantos outros elementos vão atravessar e designar nossa existência no mundo. Assim como nos coloca sob um certo olhar (este normativo), adquirindo deste um determinado valor. Discutiremos adiante sobre a normatividade.

Segundo Romero (2018, apud SOUZA, NOVAIS & MAIA, 2019), esse ideal corporal se altera ao longo do tempo de acordo com cada período histórico e identidades culturais. Na contemporaneidade percebemos que o que predomina é esse corpo associado à uma vida *fitness*, podendo ser evidenciado a partir de fotos e *hashtags*<sup>7</sup> no *Instagram* (SOUZA, NOVAIS & MAIA, 2019). Ademais, a partir desse referencial estético de vida e a excessiva postagem de imagens que o reforcem, ocorre uma mercantilização desse modo de viver. O que se mostra muito interessante para a indústria da beleza: produzir um objetivo inatingível, de forma que gere no sujeito frustração e insatisfação sobre si mesmo. Assim, é necessário um constante consumo de conteúdos, produtos e procedimentos estéticos que criam a ilusão de aproximar mais o sujeito a alcançar a perfeição (SOUZA & RODRIGUES, 2016).

Existe também, alinhadas a esse movimento de consumo, uma vigilância e uma cobrança para alcançar esses padrões de vida *fitness*. A indústria da beleza expõe o corpo nas redes sociais e incide o controle de como ele deve ser, tornando-se então um objeto de consumo. Sendo assim, constata-se o poder de influência e normatização que o *Instagram* tem sobre os sujeitos, se alinhando a essas pressões e padrões vigentes do contemporâneo, além de criar nos usuáries a sensação de que seus perfis são como uma extensão delus, assim representando-us virtualmente. Os indivíduos se expressam e se expõem por meio de seus perfis acreditando se ter uma autonomia dessa construção representativa virtual de si. Entretanto, há uma persuasão em como eles irão se mostrar na rede social e quais conteúdos específicos deverão postar. A influência que é feita, produzindo essas extensões e representações de si, atinge não só em um nível mais simples do que iremos consumir de lazer e distração, mas também produz “[...] valores, concepções, representações relacionadas a um aprendizado cotidiano sobre quem nós somos e o que devemos fazer com o nosso corpo.” (Fisher, 2002, apud SOUZA, NOVAIS & MAIA, 2019, p. 4 – 5).

---

<sup>7</sup> É um recurso usado com o símbolo # para indexar assuntos ou discussões em redes sociais como o *Instagram*. (CUSTÓDIO, 2020)



A partir desse direcionamento de mostrar-se para o outro, “O *Instagram* torna-se o palco ideal para exposição de si e a construção de narrativas ao permitir editar e compartilhar fotografias que reforçam a imagem que o usuário constrói para si e para o mundo” (Silva, 2012, apud HAGE & KUBLIKOWSKI, 2019, p. 525). Como iremos agir e gesticular nesse palco-mundo com olhares vigilantes incidindo sobre nós a procura da perfeição?

Podemos pensar na relação que temos com o corpo na contemporaneidade a partir da discussão de Alvim (2013), em que há uma marca de um ritmo acelerado, uma velocidade e dinâmica as quais nos distanciam da experiência vivida com brilho e presença. Segundo a autora, vivemos com pressa, com medo de nos atrasarmos para nossos compromissos. Estamos assim deprimidos (fixados no passado) ou ansiosos (fixados no futuro). Revela-se assim o afastamento do presente por conta dessa lógica de uma aceleração (das dinâmicas) da vida. Somado à velocidade intensa, tem-se uma sobrecarga de informações (no caso do *Instagram*, mais especificamente uma sobrecarga de imagens). Ambas irão nos alienar do corpo, da presença e nos separar de uma coletividade. Além disso, essa sobrecarga nos dessensibiliza, tornando-nos corpos máquina, ou seja, “[...] corpos anestesiados, tornados objetos, submetidos à racionalidade ela própria moldada e controlada por padrões externos.” (ALVIM, 2013, p. 125). Padrões esses que podemos pensar na normatividade e suas forças de controle que operam no *Instagram*.

### **2.3. Discutindo sobre padrões estéticos corporais normativos**

Sontag (2010) nos traz uma provocação de que estaríamos ainda na caverna do Platão, vivendo com “meras imagens da verdade” (p. 13). Ela aponta para essa relação que temos com a imagem a partir da fotografia, que pelo excesso de quantidade de fotos produzidas nos demandam a atenção (e um movimento de seleção) para quais olharemos.

Essa insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens. Coletar fotos é coletar o mundo. (SONTAG, 2010, p. 13)

Sigo aqui a provocação, pensando que talvez essa manutenção do mito da caverna trazida por Sontag se relacione com as práticas no *Instagram* de se registrar e postar tudo que acontece no cotidiano, sendo as postagens apenas meras imagens da verdade. Como discutido anteriormente, é possível perceber um padrão estético corporal nas postagens dessa rede social. Este padrão tende a construir um sujeito enrijecido e fixado em uma única forma de existência. Assim como na caverna de Platão, o sujeito se fecha em olhar para apenas uma direção, aliena-se ao assumir verdades impostas apenas por um determinado aspecto, ângulo, tornando-se assim absolutas.

A normatividade, que está na base desse padrão estético corporal, cria uma única possibilidade de existir no mundo, uma verdade única e absoluta a qual revoga, nega, anula todo o resto que ela não contemple. Assim, oprime, limita e poda a existência. Ela fomenta dependência e necessidade de se encaixar nela, em que se apresenta como solução consumir diversos produtos cosméticos de beleza, passar por procedimentos cirúrgicos estéticos, seguir um modo de vida regrado e restrito de alimentação e exercícios físicos. Tudo isso na tentativa de se alcançar esse corpo perfeito, que é feito para ser inalcançável. Essa lógica submete o corpo que não se encaixa a se alterar para então ter uma falsa sensação de pertencimento: clareando a pele, alisando o cabelo, chapando a barriga e entre outras alterações que é impelido a sofrer. Tenta-se apagar qualquer traço de um corpo negro, miscigenado, não branco, gordo, fora dos contornos e expectativas do imaginário cis-hetero-branco-normativo.

Os padrões estéticos normativos vigentes incidem sobre o corpo a exigência de ser magro e bem delineado, no caso das mulheres e forte e musculoso, no caso dos homens (SOUZA, NOVAIS & MAIA, 2019). Para além dessas observações de normas sob corpos binários (homem e mulher), devemos entender que existem corpos que excedem ou não se encaixam nessa dualidade e nem por isso escapam de um controle e expectativa de como devem ser. Como Silva (2018) nos aponta sobre a experiência do corpo transgênero:

[...] podemos pensar as performances de pessoas trans como expressões de potência de vida, força plástica e transgressora das normatividades dominantes que expressam uma não aceitação da massificação. De alguma maneira, o trânsito para fora da fôrma heteronormativa de gênero, demonstra todo o potencial que a errância dos que vivem à margem têm, como força de resistência. (SILVA, 2018, p. 13)

Assim, mostra-se resistência um modo de ser-no-mundo que transgrida esses padrões, como os perfis @fazfissura\_, @olhardepaulina\_ e @olhoslivres os apresentam.

Compreende-se então a existência como imposta pelos limites da normatividade cis-hetero-branca e o que escapa dela, recusa-se. É a impossibilidade de viver a diferença,

sua negação. Entretanto, neste movimento de negação, se nega não só esse outro que difere desse corpo normativo, mas também se nega a possibilidade de se existir para além da norma. Neste movimento de recusa, há uma objetificação do outro. Desta forma, “[...] é uma visão instrumental e de via de mão única, onde um eu se apodera da coisa e faz dela o uso que lhe convêm.” (Silva, 2017, p. 41) Este uso que é feito se relaciona com a noção de corpos confiscados que Yancy (2020) discute. Existe um olhar branco que tem posse do poder e do controle social. Assim, ele rouba do corpo negro sua existência e lhe impõe outra baseada em estereótipos racistas criados que dão outros sentidos para esse corpo, reduzindo-o a imagens que exercem controle.

Essas imagens de controle invocam ideias, motivações, comportamentos, aparência e adequação sobre os corpos. Elas se parecem com os estereótipos, tendo estes uma origem no sujeito em crenças preconceituosas, resultando em comportamentos discriminatórios (COLLINS, 2020). Collins (2020) traz para essa discussão algumas imagens da mulher negra que existem nos Estados Unidos, de onde ela olha/analisa. É interessante salientar aqui que essas imagens são de alguma forma compartilhadas com as imagens de controle que existem no Brasil. Há uma particularidade em cada país no debate racial, mas as raízes profundas do racismo se esbarram e emaranham. Desta forma, vemos proximidades e relações possíveis de se fazer da realidade dos Estados Unidos com o Brasil. Isso porque elas têm finalidades, propósitos que se assemelham. A autora cita as imagens da empregada doméstica enquanto leal e obediente, da mãe enquanto matriarca forte, da Jezebel enquanto uma mulher sexualmente agressiva e da mãe que engravida cedo tornando-se um problema para o Estado.

Podemos pensar nas imagens e nos estereótipos do Brasil que Gonzales, Neri, Oliveira e tantas outras pesquisadoras e ativistas negras trazem para debate. Neri (2016) apresenta a discussão que temos sobre a mulata exportação. Essa mulher que é desejada pelos homens brancos, que tem o espaço e visibilidade nas passarelas dos desfiles de escola de samba como Gonzales (1984) discute. Ela é uma negra não retinta, “da cor do pecado”, curvilínea. Segundo Neri, mulata

[...] foi um termo cunhado no passado colonial para classificar os filhos feitos dos estupros cometidos pelos donos das casas grandes nas negras escravizadas e que hoje em dia é um termo racista que caracteriza mulheres negras de pele clara, magras, porém curvilíneas, e que com certeza<sup>8</sup> por uma determinação biológica sabem sambar.

---

<sup>8</sup> Este “com certeza” da fala de Neri contém ironia.

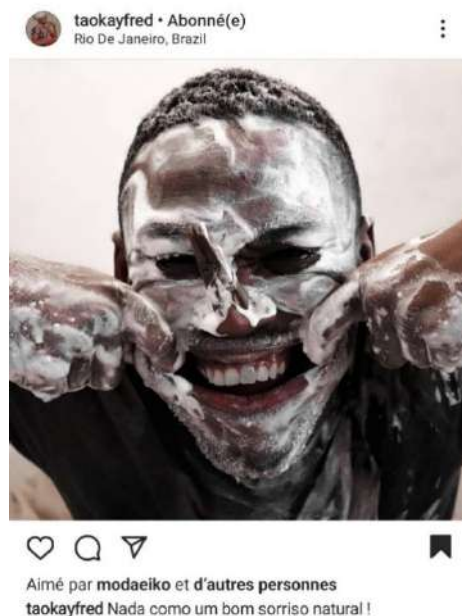
Dessa forma, a mulher enquanto mulata é desejada e posta como um objeto sexual a ser consumido pelo homem, porém depois sendo descartada. Gonzales (1984) discorre como a mulata é posta de forma endeusada nos desfiles de carnaval, é vista e adorada, para depois ser esquecida.

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (GONZALES, 1984. p. 228).

A cantora e compositora Luedji Luna traz em seu álbum *Bom Mesmo é Estar Debaixo D'Água* temáticas sobre o amor e o abandono da mulher negra. Em específico na música *Ain't I a Woman?* há o verso “Eu sou a preta que tu come e não assume”, remetendo a essa relação de ser posta enquanto objeto de desejo sexual, mas que não cabe enquanto relacionamento amoroso.

Oliveira (2019) discute sobre os padrões brancos incidindo sobre seu corpo negro. Ela conta sobre a falta de representatividade nas mídias, em que a mulher negra é sempre retratada como “[...] a empregada de pele escura que tá ali sempre para servir os patrões. Não tem família, não tem história, dócil, mas serve como pano de fundo.”. A mesma imagem da empregada doméstica que Collins e Gonzales trazem. Oliveira continua exemplificando as imagens representadas na mídia: a/o escrava/o conformada/o que não busca pela sua liberdade, a barraqueira (que poderia ser a Jezebel de Collins), o criminoso, a criança abandonada e a “[...] figura mística que só aparecia nos carnavais.” que se assemelha à imagem que Gonzales discute. Isso refletiu em Oliveira, em seu corpo, de forma que crescer enquanto criança negra foi “a eterna tentativa de se adequar.”. Seus gestos no mundo se moldavam com esse fundo das imagens de controle. Ela inclusive conta sobre colocar pregador de roupa no nariz tentando assim afiná-lo, o que trazia a ilusão de que seria menos negra dessa forma e, conseqüentemente, menos excluída e violentada. O fotógrafo Assis fez um ensaio de autorretratos que expressam essa tentativa (e urgência) em se adequar e embranquecer que perpassou sua infância (Fig.16).

Figura 16



Fonte: postagem do perfil @taokayfred no *Instagram*

O objetivo principal das imagens de controle seria de naturalizar as hierarquias de poder que existem dentro de determinados contextos sociais. Por serem maleáveis, essas imagens podem tomar significados diferentes a cada indivíduo (COLLINS, 2020). Dessa forma, quando o sujeito dá sentido à sua existência no mundo a partir dessas imagens, estrutura-se o poder de controle que elas exercem. Entretanto, existe uma diferença nos níveis de penalidade e privilégio que cada indivíduo terá por conta das imagens de controle, se relacionando com as categorias sociais às quais cada um pertence (COLLINS, 2020). Essas imagens discriminatórias e taxativas, como trazidas anteriormente, vão dar sentidos a esse corpo fora da norma, confiscando-o de sua experiência vivida e limitando-o, condicionando-o a esse estereótipo que o olhar cis-branco-heteronormativo enxerga e classifica.

Yancy (2020) salienta que quem está dentro da norma (em específico, em sua discussão, o branco) vê sem ser visto, pois é quem marca o outro como objeto. Será esse olhar que incide um controle e uma classificação sobre os corpos. O branco gozou, e ainda goza, do privilégio de olhar sem ser visto: ele é quem vê, enquanto o corpo negro é o objeto olhado/visto. Disto, configura-se a relação do olhar branco que objetifica esse corpo negro distorcendo-o. O negro é posto como o inverso do branco, ou seja, será posto como perigoso, hipersexual, monstruoso e entre outras imagens de controle como trazidas anteriormente.

Além disso, Collins (2020) aponta uma diferença que há entre as imagens quanto a sua visibilidade; umas são mais perceptíveis que outras. Certas imagens de controle que já são tão conhecidas podem acabar por não serem lidas como exercendo poderes e controles sobre os indivíduos. Muitas dessas imagens têm raízes profundas, o que dificulta a vê-las por serem já naturalizadas e muito internalizadas em nós. Sendo assim, existem graus diferentes da compreensão dos indivíduos em relação à existência e ao controle dessas imagens; não necessariamente somos capazes de perceber (COLLINS, 2020).

Segundo a autora, existem imagens de controle negativas e positivas. Desta forma, não precisa que seja uma imagem negativa para exercer um controle ou mesmo reproduzir hierarquias de poder. Existem imagens de controle positivas que são incorporadas por meio de grupos privilegiados, mas tendo uma semelhança na função que as imagens negativas correspondentes desempenham. Outro aspecto das imagens de controle positivas é que, quando endereçadas a grupos de elite, elas costumam aparentar não exercer controle sobre os membros dos grupos em questão, ou mesmo que não existem imagens de controle sobre a elite. Entretanto, pode-se perceber sua existência quando indivíduos desses grupos quebram a manutenção das imagens de controle ao romperem com os privilégios que estas lhes forneciam. Collins (2020) dá o exemplo de uma mulher branca que namore, case com um homem negro. Isto compromete as normas de seu status enquanto mulher branca, havendo uma ruptura com seus pares.

Em conclusão, apresentamos aqui brevemente os padrões estéticos corporais que se fazem presente no *Instagram* e no fundo do ensaio fotográfico. Além das formas que a normatividade opera sobre os corpos. Há então, segundo Yancy (2020), uma distorção da experiência vivida pelos corpos marginalizados a partir dos olhares hegemônicos de poder. Estes provêm dos corpos normativos, que são para além da experiência do corpo negro que Yancy (2020) traz. Sendo então não só o olhar do corpo branco que confisca o corpo negro e o coloca como perigoso, hipersexual, delinquente. O corpo magro confisca corpo gordo ao colocá-lo como doença, problema, incômodo. Gay (2017) conta sobre a sua experiência com seu próprio corpo enquanto uma mulher gorda, do quanto ele se tornou uma armadura por ser colocado como invisível. Deixava de ser notado, olhado como um objeto de desejo. Podemos também pensar no corpo cis-heterossexual que confisca o corpo não heterossexual e/ou transgênero ao, por exemplo, um homem *gay* ter

gestos que caberiam ao universo feminino, ou uma mulher trans que tenha um pênis quando se é estabelecido nas normas cisgêneras que ter pênis é ser homem.

No momento em que se marca que é um corpo diferente, não pertencente à norma, ou mesmo ao rotulá-lo a partir de uma imagem de controle, rouba-se sua experiência vivida e é posto enquanto uma epiderme que o reduz a estereótipos do imaginário branco-cis-heteronormativo (YANCY, 2020). Dessa forma, pensar nessas delimitações de corpo *fitness*, como vistas no tópico anterior, não deve ser descolada destes outros elementos normativos. O corpo desejado e bem-visto está dentro da norma branca-cis-heterossexual; o que escapa disso é tido como desviante, necessitando-se uma correção, ou mesmo que se apague/anule essa existência, como ocorre com o confisco dos corpos (YANCY, 2020). Assim, compreendemos aqui uma parte do fundo da experiência de ser-no-mundo desse corpo que será fotografado. As forças de controle da normatividade, e as diversas formas como elas operam, estarão incidindo sobre o corpo que participa do ensaio fotográfico, assim como o meu próprio corpo quando experienciei meus ensaios.

#### **2.4.O ensaio fotográfico sensível e sua dimensão terapêutica**

O conceito de ensaio fotográfico é muito usado e difundido, - mesmo por pessoas leigas - o que causa alguns equívocos. Segundo Fiuza e Parente (2008), “Atualmente o ensaio fotográfico é interpretado pela maioria como uma simples união de fotografias sobre o mesmo tema ou realizadas por um mesmo autor, havendo assim uma confusão entre Coleção, Série e Ensaio.” (FIUZA & PARENTE, 2008, p. 163) Entretanto, o termo ensaio surge da escrita, da literatura, enquanto um gênero de escrita mais livre. No século XV, surgem as primeiras obras ensaísticas com Montaigne e Bacon. Enquanto Montaigne compreendia o ensaio como uma tentativa de discutir temas a partir de suas opiniões de uma forma despretensiosa e pessoal, Bacon fazia de forma mais curta e menos pessoal seus textos (mas ainda assim continha o caráter de escrever de forma livre e expondo seus pontos de vista). Apenas no século XX que ensaio tornou-se oficialmente gênero literário.

Partindo dessas origens literárias, o ensaio expande-se então para os outros campos da arte. Ao entrar no “campo da fotografia, o gênero *ensaio* ganha força, experiência e novo significado.” (FIUZA & PARENTE, 2008, p. 165) Segundo Magalhães e Peregrino (2004, apud FIUZA & PARENTE, 2008), o ensaio fotográfico surge em 1928 na Alemanha, quando o fotógrafo André Kertész publica na revista

*Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)* seu trabalho *A casa do silêncio*. Neste ensaio, o artista faz uma organização linear das imagens de forma que conte a história dos monges franceses os quais fotografou. Já Simonetta Persichetti (2000, apud FIUZA & PARENTE, 2008) argumenta que o ensaio fotográfico começou em Paris com o editor Lucien Vogel e a revista *Vu*, seguindo relacionado ao jornalismo. Enquanto Sousa (2004, apud FIUZA & PARENTE, 2008) aponta para o surgimento ser anterior a esses dois casos, sendo em 1904 na Europa. Independente de descobrir ao certo quando exatamente surgiu, foi no período entre as décadas de 20 e 30 que se consolidou o fotoensaio por meio de inúmeras publicações das revistas *Munchener Illustrierte Presse* (alemã), *Vu* (francesa) e *Life* (americana). Esse estilo jornalístico dos fotoensaios chega ao Brasil pela revista *O Cruzeiro* com o editor Jean Manzon, o que Fiuza e Parente (2008) colocam como uma revolução na forma de fazer jornalismo no Brasil.

Chegamos então à compreensão do que seria o ensaio fotográfico: um trabalho que conte uma história, tendo relação e harmonia entre as fotos de forma que cada uma traga algo de novo, mas que se interliguem (ELIAS, 2007, apud FIUZA & PARENTE, 2008). Assim, Fiuza e Parente (2008) discutem que

É através do ensaio que o fotógrafo pode expressar com mais intensidade sua visão sobre determinado tema, e é importante que se sinta a singularidade que a presença do ponto de vista do autor permite ao trabalho. Ao mergulhar em um ensaio o autor se vê inserido em um processo que exige muito mais que a captura de imagens. Exige uma reflexão sobre a conexão entre estas imagens, sobre a edição que melhor pode expressar sua intenção no trabalho (tendo assim mais efeito que a simples exposição de tudo que se pode revelar a respeito do assunto em questão) e sobre a apresentação que seja mais eficiente para tocar o outro, seu apreciador. (FIUZA & PARENTE, 2008, p. 171)

Neste trabalho, discutirei o ensaio fotográfico partindo da concepção utilizada por Lavrador (2020) e de seu método, a Fotografia Humanizada. Este surge de um *insight* que a fotógrafa teve em um estágio em psicologia escolar. Lavrador estava acompanhando uma turma em que um dos alunos era cego e isso a fez refletir que seus ensaios fotográficos não eram para todo mundo. Então ela decide mudar seu trabalho não propondo fotos, mas sim uma experiência. Esta poderia ser enfim para todo mundo, sendo as fotos um bônus para a pessoa que fez o ensaio com a Lavrador se lembrar da experiência que viveu. Ela criou esse método em que o ensaio é construído pelas duas pessoas: ela e a pessoa que estivesse vivendo o ensaio. Logo, ele vai ser diferente para cada pessoa por dizer sobre o que aconteceu e foi construído daquele encontro, do que foi vivenciado ali. Desta maneira, Lavrador cria essa forma de fotografar muito potente, que se preocupa em contemplar a existência de forma plural, para além de corpos padrões -



preocupação esta que ela traz no discurso sobre seu trabalho. Não é sobre poses prontas, mas sobre a experiência ali vivida, sobre estar presente no e implicada com o campo, com a relação que se faz do ensaio.

A Fotografia Humanizada é um método que se interessa pela singularidade du(s) fotografade(s), compreendendo as particularidades de cada ume e não reproduzindo fotos de poses parecidas e genéricas. A intenção é que a pessoa possa ver o resultado depois e se enxergar ali nas fotos, se perceber ali nos gestos que são únicos e espontâneos dela. A foto então carrega uma emoção, conta sobre um momento, carrega significado, tem camadas. Além disso, humanizar os ensaios é sobre pensar na pessoa que está ali sendo fotografada, pensar no que aquela pessoa está vivenciando e capturar isso. Entretanto, o método da Fotografia Humanizada da Lavrador não se limita ao ensaio apenas. Ele possui sete pilares: experiência, identidade, clareza, valor, comunicação, conteúdo, arte/autoria (LAVRADOR, 2021).

Explicando melhor cada pilar: a experiência seria compreender o ensaio não como um momento que a pessoa passa para ter as fotos, mas como uma experiência em que se vivencia algo único e marcante; a identidade seria o que vai diferenciar a fotografia de cada fotógrafe que segue o método, pois vai mostrar como cada ume faz seu trabalho de forma singular; a clareza seria ter clareza sobre o seu trabalho, sobre o que será oferecido e o que será entregue para u cliente, sobre como e que caminhos seguir; o valor seria o que u fotógrafe que segue o método tem de mais valioso, ou seja, seu tempo, sua sensibilidade, seu carinho com o trabalho, sua dedicação e seu jeito único de fazê-lo; a comunicação seria a base da fotografia para chegar às pessoas, ou seja, se comunicar para que conheçam o seu trabalho e então contrate o serviço dos ensaios; o conteúdo seria a ferramenta para fazer essa comunicação acontecer – o que Lavrador foca no virtual/digital; a arte/autoria seria explorar a tentativa de se fazer um trabalho artístico, autêntico, único, autoral – algo que Lavrador (2021) aponta ter se perdido com as fotografias banais, genéricas e padronizadas.

Em suma, o trabalho que Lavrador defende fala sobre como fazer pessoas se conectarem, sobre enxergar o outro, sobre valorizar nosso trabalho fotográfico de forma a ser algo único e sensível, sobre entregar para u cliente muito mais do que fotos, sobre ser uma experiência vivida pelo fotografade que não só um ensaio frio e genérico.

Esta fotografia humanizada, em que Lavrador acredita, pratica e dissemina, se alinha com o meu trabalho de diversas formas. Primeiro pela preocupação de abarcar a existência de uma forma plural, para além da norma. Defendo aqui um olhar e um registro

da existência que permita u fotógrafo entrar em contato com ela, ou seja, com um outro que pode distanciar-se (diferir) ou aproximar-se (assemelhar) delu. Assim, fotografa-se não apenas um grupo restrito (dentro do padrão normativo), mas a existência como ela é: plural. Segundo por se fazer do encontro sensível entre fotógrafo e fotografade. É um método de ensaio fotográfico onde não se pede para que a pessoa faça poses prontas, mas que ela viva o momento presente e então se possa registrar aquela experiência, capturando seus gestos experimentados naquela situação. Isso se dá por uma sensibilidade de quem fotografa ao estar implicado no campo, sem se descolar do olhar singular que u fotógrafo carrega consigo. Elu está engajado na situação, assim como u gestalt-terapeuta se faz na clínica. Terceiro porque há uma semelhança possível de se observar entre u fotógrafo seguindo esse método e u terapeuta para Gestalt-Terapia segundo Alvim (2010): ambes tem o foco na experiência vivida no aqui (no campo) e agora (estando presente). Além disso, ambes têm a possibilidade de evocar, anunciar algo que se faz presente no campo – isto só será possível ao haver uma suspensão de teses (*epochè*) e criando essa imagem (no caso do fotógrafo), intervenção (no caso do terapeuta) a partir de uma espontaneidade.

A *epochè* seria esse colocar-se ali no campo, na situação de forma que se assume uma postura humilde do não saber. Para u terapeuta, é olhar sem suas lentes já pré-determinadas/pré-estabelecidas sobre o mundo, em uma tentativa de se olhar para o sujeito de forma mais aberta e sem julgamentos. Para u fotógrafo, é olhar através da lente da câmera e capturar aquele instante estando consciente da sua bagagem que se faz presente na construção do clique, mas fazendo uma tentativa de construir algo novo a partir do que está sendo experienciado ali no momento do ensaio. Sem que seja pronto, mas sim espontâneo e vivo.

Quando busco fazer uma fotografia que fale da experiência, meu trabalho se destaca, pois será algo único a cada ensaio, tem profundidade e significado. Junto a isto, quando tenho uma intenção clara e bem transmitida ao outro, isso afirma o que quero que enxerguem com minha foto. Fiz um exercício para o curso Fotografia Fundamental (2020) da Lavrador em que precisava construir uma fotografia com intenção. Decidi chamar meu pai para participar e conectei-me com ele. Era seu momento de pausa no trabalho, sempre acompanhado de um cafezinho. Primeiramente analisei o que rodeia esse universo da pausa para o café de meu pai. Existem sensações, sentimentos, gestos específicos daquele momento. Então construí com ele a foto de forma que tentasse transmitir a alegria, a calma e a tranquilidade que esse momento tem. Como um respiro no meio de sua rotina de trabalho. E assim nasce a foto:

Figura 17



Fonte: Acervo Pessoal

É possível notar a escolha de plano em que a foto foi tirada - primeiro plano, o qual se destaca o assunto (no caso meu pai tomando café) -, o sorriso por detrás da xícara, a postura relaxada e despreocupada no ato de tomar o café e, claro, um estar à vontade proporcionado pelo vínculo antes pré-existente à foto que contribuiu para que ela surgisse enquanto tal. Assim, a fotografia criada de forma humanizada me coloca diante do outro, em um exercício de estar atenta a ele e poder registrar suas gesticulações ao me colocar presente e engajada na situação. Estamos juntos, eu fotógrafo e fotografado, compondo o campo e tecendo relações.

### 3. Alteridade e fotografia

#### 3.1. Definindo alteridade

O conceito de alteridade tem suas particularidades em cada área (como filosofia, psicologia, antropologia) e entre cada teórico. Partirei aqui do olhar e compreensão de Merleau-Ponty sobre o termo. Entretanto, gostaria de introduzir o capítulo com alguns outros olhares para além deste.

Se olharmos no dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano (2007), alteridade seria “Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro.” (p. 34) Segundo Neves (2017), a etimologia da palavra alteridade vem do latim *alteritas*, *alietas*. Esse termo deriva de *atis*, que significa diferença e tem a origem no adjetivo *alter*, que significa outro. *Alter*, por sua vez, deriva das palavras gregas *allos* e *eteros*, ambas significando outro.

Assim sendo, a “alteridade”, na sua definição etimológica, designa o “outro”, a característica de ser outro – sem qualquer indicação acerca da sua natureza, nomeadamente humana, podendo designar um qualquer “outro” que não humano –, no contexto de uma pluralidade ou “diversidade”, como “um de dois”, assim o entendendo como “diferente” perante o igual, e numa relação de “oposição” face à identidade. Ou seja, a “alteridade” só se afirma num horizonte plural, a partir da igualdade ou identidade e contrapondo-se-lhe. (NEVES, 2017, p. 71)

Neves (2017) aponta que o sentido de alteridade é muito recente, datando da segunda metade do século XX. Todavia, podemos observar com a análise das raízes da palavra que estas antecedem o século XX, originando da Antiguidade pré-clássica a partir dos gregos. Alteridade surge então quando, no pensamento filosófico, se passa a discutir a ontologia, isto é, os estudos do ser, em que o modo de ser era compreendido “em função de uma identidade e numa relação de oposição – sentido que se transmite ao longo da história do pensamento ocidental até à era moderna.” (p. 71). Mais adiante, na virada da Idade Média para a Modernidade, Cusa (apud Neves, 2017) discute alteridade a partir da dualidade unitas e alteritas, uno e múltiplo. Sendo a realidade humana plural e a de Deus una. Desta forma, Neves (2017) coloca que “A alteridade decorre sempre da unidade ou identidade, subalternizando-se-lhe.” (p. 71)

#### 3.2. Alteridade e diálogo em Merleau-Ponty: uma costura com o ensaio fotográfico sensível

Merleau-Ponty (2012) olha para a alteridade como modo de compreender (a existência de) o outro para pensar o nascimento do sentido ou a verdade fora da chave de

uma consciência fechada sobre si, buscando esse outro que se afasta e se aproxima de mim pelas suas diferenças e semelhanças. É através de um mundo comum, compartilhado, que percebo o outro e, através do compartilhamento do sensível com o outro, me vejo. Como na metáfora descrita por Merleau-Ponty em *A Percepção do Outro e o diálogo* (2012), quando uma pessoa<sup>9</sup> - o outro - pega seu chapéu para se proteger do sol, o sol que ela sente a queimando é o mesmo sol que experiencio incidindo os raios sobre mim. Por essa experiência sensível compartilhada, compreendo que habitamos e pertencemos a um mundo comum. O outro assim está no mundo, pois aparece para mim mostrando uma percepção outra que não a minha do mesmo mundo que sinto na minha pele, o que ele definiu como intercorporeidade.

Além disso, quando o outro pega o chapéu para se proteger do sol, é pelo corpo que percebo o outro. Porém, a percepção do outro não se encontra no corpo (que é músculos, ossos, carne, etc), nem no espírito (que sou eu), nem nos trajetos do corpo às coisas. Não há onde eu possa colocar o outro, mesmo que o perceba.

Se o que ele irá perceber, inevitavelmente, é o mesmo que é percebido por mim, pelo menos essa percepção sua do mundo que estou supondo não tem lugar em meu mundo. Onde a colocarei? Ela não está nesse corpo, que é apenas tecidos, sangue e ossos. Não está no trajeto desse corpo às coisas, pois nesse trajeto há somente coisas ainda, ou raios luminosos, vibrações [...]. Quanto ao “espírito”, esse sou eu, não posso portanto colocar nele essa outra percepção do mundo. Assim, o outro não está nas coisas, não está em seu corpo e não é eu. Não podemos colocá-lo em parte alguma, e efetivamente não o colocamos em parte alguma, nem no em-si, nem no para-si, que sou eu. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 170)

Resta então que eu coloque o outro em meu campo perceptível. “Não há lugar para ele senão em meu campo, mas esse lugar, pelo menos, está preparado para ele desde que comecei a perceber.” (p. 170). Merleau-Ponty continua: “[...] que meu campo tenha se revelado fonte inesgotável de ser, e não apenas de ser para mim mas também de ser para outrem.” (p. 174). Esse meu campo comporta a mim e ao outro.

Assim, acesso o outro pelos seus lados, pois de frente ou por trás há algo que escapa. Não é possível que o veja por inteiro, mas sim partes, lados. Vejo a partir de determinados ângulos o fenômeno, a figura que a mim se apresenta, sempre escapando partes de sua totalidade. Então, “[...] terei acesso a ela por aquele de seus “lados” que já faz parte de minha experiência.” (p. 177), pelo que já me é comum. Acessar o outro a partir do que já faz parte de mim traz para reflexão que, assim como tem partes obscuras,

---

<sup>9</sup> Na metáfora, Merleau-Ponty exemplifica apontando ser um homem, entretanto mudo aqui em meu trabalho para “pessoa” para não se ter a marca de gênero que acho que se faz desnecessária para o caso.

misteriosas no outro, há em mim também. Logo, ao perceber que há mistérios no outro, revela-se a mim mistérios de mim mesma. Assim como não vejo o outro em totalidade, não vejo a mim por inteira também. Há partes de mim que escapam a mim mesma, algo que se fará evidente no tópico seguinte, analisando as minhas experiências de ensaios enquanto fotografada.

É dessa experiência de partilha e de alteridade que Merleau-Ponty (2012) discute o diálogo. Este se faz a dois, de forma que eu e outro o produzimos e o compomos. O diálogo é um encontro, é relação, e por isso não se faz sozinho, mas sim na troca com o outro. Além disso, “[...] na experiência do diálogo, a fala do outro vem tocar em nós nossas significações, e nossa fala vai, como o atestam as respostas, tocar nele suas significações [...]” (MERLEAU-PONTY, 2012. p. 174)

Podemos fazer um paralelo e pensar que, na experiência do ensaio, o olhar do outro vem tocar em nós nossas significações. assim como nosso olhar vai tocar no outro suas significações. Nessa relação fotógrafo e fotografado, o olhar do fotógrafo me toca assim como meu olhar toca o outro. O ensaio é o encontro entre fotógrafo e fotografado, de forma que ambos trazem ali no momento presente seus co-dados do passado (histórias, ancestralidade, bagagens e hábitos de vida) e seus horizontes de futuro (projeções, expectativas, pré-ocupações) (MÜLLER, 2013). Nas experiências que vivi de ensaios fotográficos sensíveis, meu olhar, minha presença, meus gestos tocavam as fotografias de forma que convocavam seus olhares, seus gestos e seus cliques. A câmera ali se fazia como extensão de seus corpos, de forma integrada à experiência e à gesticulação, constituindo um modo específico de ver e dando materialidade para seus olhares. A câmera não apenas registrava minha forma física e material, como também registrava o que de mim ali tocava e convocava as artistas.

O registro fotográfico diz sobre uma experiência compartilhada, de mim e da fotógrafa em questão ali implicadas. A foto revela nossos olhares, nossas significações. Segundo Salgado (apud Lavrador, 2020), o fotógrafo fotografa não com sua câmera, mas com sua cultura. E assim o registro que surge não é vazio de sentidos e valores. Nele aparece tanto a minha existência singular, quanto essa singularidade que a fotógrafa carrega consigo e transpõe para sua lente fotográfica. Também aparece esse comum, que brota do encontro, mas também o antecede. Esses elementos do registro não são coisas separadas, mas sim uma composição, um diálogo, uma configuração, que também altera os sentidos e qualidades de cada um desses elementos.

Sobre os elementos comuns, há, por exemplo, os padrões de beleza discutidos anteriormente: fotografar-me (um corpo nu branco, feminino e não magro) pode trazer vergonhas, formas, volumes diferentes do esperado dentro da norma de corpos magros e delineados. Mas ainda assim é um corpo branco, que performa a feminilidade esperada dele, mas ultrapassa esse esperado ao se apresentar a possibilidade de expressão sensual. Ultrapassa porque espera-se de um corpo branco feminino ser recatado, polido, casto.

No movimento de capturar o instante do ensaio, registrar aquela experiência, é preciso estar em sintonia fotógrafa e fotografada, é necessário diálogo. Para haver diálogo, é preciso escutar o outro, enxergá-lo. Para conseguir enxergar, é preciso estar atento, presente e suspender as teses (poses prontas, ângulos que emagreça o corpo, preocupação em fazer uma foto padrão, posturas não espontâneas, mandar que a pessoa fotografada faça poses que não a deixe confortável, olhar para aquela pessoa diante dela a partir de um estereótipo e reproduzir isso nas fotos etc.). Dessa forma, enxergo o outro diante de mim não pelas minhas lentes com pré-conceitos, mas sim me permito acessá-lo de forma a me surpreender com sua presença e ser tocado por ele. Contudo, o fotógrafo precisa se dar conta também desses determinados hábitos de ver que se constroem ao longo da formação dele enquanto fotógrafo.

Pensando sobre essa capacidade de escuta, Merleau-Ponty (2012) discute que quando há escuta e compreensão do outro, é possível então existir uma universalidade do sentir reconhecida. Portanto, se permitir ao diálogo, é essa capacidade de perceber, compreender, escutar o outro, apresentando-se um mundo comum. Consegue então haver um compartilhamento da experiência. Será pelo compartilhamento que se produzirá essa fotografia sensível de um ensaio humanizado. É havendo diálogo que se faz essa fotografia, pois consigo enxergar o outro que fotografarei e não o invado, desrespeito, deslegítimo. Faz-se então um registro do que brota do encontro e não de uma criação a partir de teses.

Além disso, esse diálogo entre o eu e o outro se faz pela corporeidade, a partir do corpo; nossas experiências são corporais. Partimos do conceito de corporeidade a partir de Merleau-Ponty (apud Alvim, 2015) em que se compreende o corpo não apenas como um corpo físico (*Körper*), mas sim um corpo vivo (*Leib*), fenomenal, sentiente. “É através do corpo que nos encontramos com o mundo e com o outro, é o corpo que nos dirige e nos liga intencionalmente ao mundo.” (Alvim, 2015). Assim, eu e o outro compartilhamos experiências no mundo e percebo isto pelo corpo.

“[...] ele o vê e o sente como eu, [...] enfim somos dois a perceber o mundo, é precisamente aquilo que, à primeira vista, me impede de conceber o outro, a saber: que seu corpo faz parte de meus objetos, que é um deles, que ele figura em meu mundo. Quando o homem adormecido entre meus objetos começa a dirigir-lhes gestos, a usá-los, não posso duvidar por um instante que o mundo ao qual se dirige seja realmente o mesmo que percebo” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 170)

A corporeidade “torna possível uma situação comum e [...] a percepção de um outro nós mesmos.” (p. 173) É pelo corpo que me percebo, que me expesso no mundo e em direção a ele, gesticulo. É pelo corpo que me vejo e represento/expesso meu estilo, meus hábitos. É pelo corpo que também percebo o compartilhamento da experiência com o outro. No ensaio, é meu corpo que está ali colocado em cena, em foco, enquadrado. A fotógrafa me percebe como outra pelo meu corpo e tenta capturar o que vivo do encontro. Enquanto eu me percebo como outra para mim mesma ao ver meu corpo externo a mim capturado e registrado na foto.

Merleau-Ponty (2012) discute:

Como haveria, nessa totalidade que sou, uma vista exterior? De onde ela seria tomada? No entanto, é realmente o que ocorre quando um outro me aparece. A esse infinito que eu era, algo ainda se acrescenta, um rebento brota, desdobra-me, engendro, esse outro é feito da minha substância, e no entanto não é mais eu. Como isso é possível? Como o eu penso poderia emigrar para fora de mim, sendo eu? (p. 168)

É interessante pensar nesse outro trazendo para mim uma externalidade minha. Quando se produz as fotos dos ensaios, o outro me traz um novo eu, a partir da perspectiva que ele tem de mim e/ou está criando daquele encontro. O que se cria muitas vezes é uma mistura das existências minha e da fotógrafa, uma coexistência apresentada em meu corpo performado na foto. Performado porque é um modo de estar presente criado naquele momento do ensaio, mesmo que carregando um corpo habitual ali, mesmo que eu parta de algo já pré-existente ao ensaio para surgir as novas formas, poses e gestos. Isso diz sobre como o outro me convoca (e provoca) a estar ali presente. É interessante pensar nisso em como ajo de acordo com as expectativas do outro. Merleau-Ponty diz “Não sou apenas ativo quando falo, mas precedo minha fala no ouvinte; não sou passivo quando escuto, mas falo de acordo com... o que o outro diz.” (p. 178) Seria justamente esse duplo movimento de ser ativa dos meus atos e gestos ali no ensaio, mas que precedo meus próprios gestos no olhar da fotógrafa. Ajo de acordo com o que o outro me convoca, de acordo com o olhar do outro e a lente da câmera.

Entretanto, quando penso em um autorretrato, outra discussão surge. Quem cria as imagens sou eu mesma; eu mesma crio um outro eu, uma Carol externa a mim. A lente



da câmera me convida a performar, criar poses e gestos. Algo que se vê na relação com a fotógrafa, mas aqui no autorretrato a fotógrafa sou eu mesma. Exploro as possibilidades da fotografia de retrato comigo mesma, tendo eu um duplo papel de fotógrafa e fotografada. Mais adiante trarei produções de autorretrato que brotaram depois de entrar em contato com as experiências sensíveis dos ensaios fotográficos vividos com Fonseca e Lavrador. São outras possibilidades que emergem dessas produções.

Um outro exemplo interessante de trabalho de autorretrato é o *Untitled Film Stills* (1980), da fotógrafa americana Cindy Sherman. Ela cria personagens a partir de um repertório que ela carrega, da compreensão estereotipada do feminino no cinema. Sherman cria com seu próprio corpo; são autorretratos que dizem sobre vivências dela com o cinema, mas não exatamente sobre ela. Ela conta histórias com as imagens; não sobre uma dimensão singular dela, mas sobre uma dimensão que é compartilhada.

Figura 18



Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/cindy-sherman/about-cindy-sherman/>

Figura 19



Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/cindy-sherman/about-cindy-sherman/>

Deste trabalho de Sherman (1980) surge uma outra possibilidade de criação que se descola de si para produzir algo para além da sua existência singular. Assim como ver representações corporais para além de um padrão, mesmo que não digam diretamente sobre mim, me tocam e me expandem as minhas possibilidades de ser no mundo. Como discutido no capítulo anterior, essas representações corporais também se apresentam para mim pelo Instagram. As redes sociais me mostram um outro que me surpreende, que me convida a enxergar para além das compreensões de existência que possuía anteriormente ao encontro. As fotos de Cindy Sherman nos fazem refletir sobre um estereótipo que é dado, do cinema, mas que não costumamos olhar para ele e, assim, nos dar conta que ele existe. Ou mesmo, a produção de autorretrato pode criar algo conceitual artístico que represente uma vivência do passado, mas construída em um outro tempo, como a fotografia mostrada anteriormente de @taokayfred (figura 16). Um trabalho de autorretrato que faz uma releitura do que o fotógrafo viveu na sua infância.

Voltando-se novamente para a discussão dos ensaios fotográficos sensíveis, Merleau-Ponty (2012) discute “o fato é que o outro não é eu, e que é preciso chegar à oposição. Faço o outro à minha imagem, mas como pode haver para mim uma imagem de mim?” (p. 168) Interessante esse questionamento quando penso eu mesma sendo um outro para mim quando estou diante da minha fotografia dos ensaios. Estou ali diante da minha imagem, jamais completa, pois diz de um recorte temporal, de um instante o qual já não sou mais. Entretanto, não deixa de ser eu pois é então um registro de algo que tenho aqui e agora em meu corpo como memória, repertório, gesto, hábito. É também uma imagem incompleta pois é bidimensional.

Além disso, Merleau-Ponty (2012) questiona também sobre conseguirmos nos ver externamente. É interessante fazer uma provocação sobre isso, pois há com a fotografia a possibilidade de proposta de se ver externamente. Ele diz que só nos veríamos externamente pelo outro. Então, no caso de um retrato meu em que me vejo, eu mesma sou o outro. A Carol diante da Carol. E aí é interessante de pensar nessa Carol do ensaio compreendendo-a como uma produção daquela experiência. Assim, retrata uma Carol que fui naquele momento e não sou mais, mas ela faz parte agora de meus hábitos – como um co-dado. Além disso, aquela Carol carrega a situação: um pouco da fotógrafa a qual teve a técnica e a sensibilidade para me capturar de tal forma; o contexto histórico em que

nudez ainda é um tabu e me traz como reflexos a vergonha; a intimidade que se é estar diante de alguém despida e sendo tímida etc.

Essa Carol no retrato revelou, de forma muito explícita e literal, mistérios meus que eram meus e eu estava ali diante deles ao ver as fotos. Descobri como são minhas expressões de vergonha e não só as sentir. Tem um jeito de apertar a boca, ou sorrir mostrando bastante as gengivas. Descobri como são minhas costas, meu rosto ao espreme-lo. Por um momento eu olhava as fotos e dizia “Essa Carol não sou eu”. E de alguma forma não era mesmo. Isso me fez então descobrir as diferentes Carois que carrego comigo. Descobri os mistérios que guardo que um outro me mostrou ser possibilidade, me mostrou que eu posso.

Quando então compreendo isso, meus gestos tomam vigor, brilho, tem presença. Passo a estar em um fluxo de consciência, passo a estar aware de meu corpo. Crio então possibilidades para si, de ser no mundo. Há uma criação, uma novidade que surge a partir da fronteira de contato, do estar diante do outro que me causa estranhamento e descentramento.

Lembro de trazer para uma sessão de terapia como eu olhava para as fotos do ensaio da Lavrador, em especial, e não me reconhecia, não me via nelas. Entretanto, era aquela Carol com presença e firmeza que eu queria apresentar ao mundo, era como eu queria que me enxergassem. Acabo por, geralmente, ser vista como fofa, meiga em um sentido de frágil e vulnerável. Foram muitas sessões para se trabalhar e chegar nessa Carol de vitalidade e firmeza. E ainda trabalho, pois ser lida e socializada enquanto mulher é crescer com diversas limitações, podas, amarras e invisibilizações de minhas potências. Apesar de ainda assim ser branca e lida pelos outros como mulher cis feminina, muitos silenciamentos marcam a minha existência, restringindo meu corpo como posso<sup>10</sup> aos contornos da normatividade e do patriarcado. Estes guardam um lugar para a mulher muito específico de docilidade e despotencialidade. É um processo gradual de me empoderar e me desamarrar dessas normas que aprisionam, e hoje percebo que minha expressão é um equilíbrio de força, vitalidade, doçura e ternura. Ao passo que essa Carol emerge e ganha espaço para existir, acontece um processo de conseguir gesticular com

---

<sup>10</sup> Alvim, referenciando Merleau-Ponty, explica o conceito de corpo como eu posso da seguinte forma: “Merleau-Ponty entende que é o corpo sensível que nos dá o sentido da possibilidade, do Ich kann (eu posso). Concebe a experiência como expressão e fala, gesticulação corporal em situação com o mundo, um trabalho do corpo que promove uma síntese temporal, ou seja, práxis que é gênese de sentido: praktognosia. O sentido se faz enquanto expressão.” (ANO, p. 127)

vigor e brilho. A Carol das fotos passa então a não estar mais tão distante e descolada de mim no momento que a vejo no meu horizonte.

### **3.3. Analisando as vivências dos ensaios fotográficos sensíveis**

Vivenciei dois ensaios fotográficos sensíveis que trago para analisar neste trabalho: o ensaio com a Carol Fonseca, minha amiga e colega de profissão e o ensaio com a Paula Lavrador, futura colega de profissão. Com a Fonseca, foi um presente de despedida. Eu estava prestes a partir para um intercâmbio em 2017 e ela decidiu me presentear com algo que pudesse levar comigo o olhar que ela tinha sobre mim. Enquanto o ensaio com a Lavrador foi em 2019, eu a contratei com o intuito de poder olhar meu corpo com novos olhos, sob novos ângulos. Poder me explorar através do nu artístico.

Há uma primeira diferença muito marcante entre os ensaios que é a intimidade que tinha com uma fotógrafa e não tinha com a outra. Apesar disso, muita vergonha apareceu em ambos os ensaios, pois estar diante da câmera me é um desafio. É estar em foco, ser o assunto a ser registrado, ser posta em cena como protagonista e isso é muito difícil de lidar e sustentar: estar em evidência. Além da vergonha, houve algo de comum entre os ensaios que me surpreendeu muito que foi aparecer uma presença, uma firmeza, um olhar marcante e potente. A vergonha eu sabia o quanto aparecia para o outro, mas essa potência me causou muita surpresa. Não imaginava que existia ali tão evidente para o outro, pois não era evidente para mim. Nesse instante, descobri que eu tinha mistérios, facetas não reveladas, e assim eu era um outro para mim mesma. Ao se revelar o que me era desconhecido, descubro novas possibilidades de ser. Novos horizontes se formam.

No início do ensaio com Fonseca, eu estava mais desconfortável de estar sendo fotografada. A figura 20 traz esse desconforto em forma de vergonha: apresento-me diante da câmera com timidez, apertando os lábios de forma que segura meu sorriso. Gesto esse muito comum quando estou tímida.

Na figura 21 também está presente a vergonha, dando um sorriso que faço quando estou sem graça. Além do gesto de colocar os cabelos atrás da orelha, que fica indicado com a posição da minha mão indo em direção à orelha com os cabelos na ponta dos dedos.

Figura 20



Fonte: Acervo pessoal

Figura 21



Fonte: Acervo pessoal

Na figura 22, a foto foi tirada em plano detalhe<sup>11</sup>, capturando bem de perto o detalhe da minha timidez, em que pego no braço sem graça. Pouco se vê do fundo, dando destaque para o assunto que era minha vergonha. Esse gesto, da mão tocando meu braço, carrega sentido consigo de eu estar tímida ali em frente a câmera sendo fotografada.

---

<sup>11</sup> Esse plano, como o nome indica, captura detalhes: pedaços da cena, texturas etc. Esse plano foca em algo de especial dentro do assunto.

Figura 22



Fonte: Acervo pessoal

Figura 23



Fonte: Acervo pessoal

Já na figura 23, há uma mudança de postura. Ela passa firmeza e presença, apesar de ser no plano geral<sup>12</sup>. Estou bem afastada, me misturando com o fundo. Entretanto estou no centro da foto e tendo uma visão do corpo inteiro. Em uma pose de pernas abertas, transgribo o que se espera de uma postura de uma mulher delicada e recatada, que mantém

---

<sup>12</sup> Como o nome diz, o plano geral mostra mais o geral na foto. Ele pega muito do ambiente, passando o contexto geográfico da imagem.

suas pernas fechadas e ocupando pouco espaço. Na foto, tenho os pés alinhados e afincados no chão, passando uma imagem de uma base firme. Curiosamente os braços estão posicionados despojadamente, a vontade. O rosto olhando levemente de cima, olhar fixo para frente, se encontrando com quem observa o retrato.

Figura 24



Fonte: Acervo pessoal

Na foto da figura 24 também há firmeza e presença, como na 23. Porém desta vez é um plano médio<sup>13</sup>. Há uma maior aproximação do assunto, ainda havendo informações do ambiente presentes também. Encontro-me novamente no centro da foto, dessa vez sendo possível ver mais de perto meu olhar, minha fisionomia, minha expressão que passa uma seriedade e presença. Um olhar fixo que dá a possível sensação de penetrar no espectador, não desviar.

O ensaio com Lavrador começou mais afastado, mostrando o corpo inteiro e eu de lingerie. Ela fez fotos comigo de lingerie até me sentir à vontade para tirar e fazer as fotos nua. Nesse momento inicial do ensaio, estava mais acanhada e sem saber muito o que fazer. Ela me conduzia a explorar movimentos muito mais do que fazer poses prontas. Era sobre uma experiência de me conectar com meu corpo e observá-lo. Ocupar o espaço de novas formas que não havia experimentado antes.

Figura 25

---

<sup>13</sup> É um plano que tem equilíbrio entre o assunto e o ambiente da foto, fazendo presente ambos na imagem.



Fonte: Acervo pessoal

No momento dessa foto em específico (Fig. 25), ela me convidou a olhar para meu pé e tocá-lo, senti-lo. Uma parte do corpo que ela me lembrou como costumamos não nos atentar. Muito interessante ela começar o ensaio por ele, que é nossa base. Inclusive é um elemento muito importante para a postura firme da foto na fig. 23. Os pés, para quem se locomove com eles, são o que nos enraíza ao chão e nos permite caminhar, correr, dançar, ir em direção a algo. No registro da foto da fig. 28, me estico para alcançá-los e poder dar atenção a eles sentindo-os.

A dupla de fotos (Fig.26 e 27) é interessante de se ver assim juntas, pois foi no mesmo momento. A primeira (foto 26) eu estava deitada fazendo pose no chão, estando relaxada. Já na segunda (foto 27) eu me dou conta de Lavrador mais próxima e rio com vergonha.

Figura 26

Figura 27





Fonte: Acervo pessoal



Fonte: Acervo pessoal

Em outro momento do ensaio (Fig.28 e 29), Lavrador me convidou a tocar meu rosto fazendo movimentos para diferentes direções, com diferentes intensidades do toque. Lembro dela dizer que era um convite para explorar dar novas formas ao meu rosto que não estava acostumada a experimentar. E assim comecei a tocar mais tímida, rindo, como aparece na foto 28. Havia uma vergonha de fazer algo novo, diferente, fora da zona de conforto, que não parecia algo belo no sentido de senso comum (se assemelhando a ideia de instagramável) e estava sendo registrado pela Lavrador com sua câmera. Depois fui me soltando, conseguindo me concentrar mais na experiência do toque em si, como a foto 29 nos mostra.

Figura 28

Figura 29



Fonte: Acervo pessoal

Figura 30



Fonte: Acervo pessoal

Figura 31



Fonte: Acervo pessoal



Fonte: Acervo pessoal

Em um dado momento dessa parte do ensaio que estava explorando formas do meu rosto ao ser tocado, os toques foram se tornando um carinho. Começo então a tocar com mais leveza, suavidade e doçura, como é possível ver nas fotos da figura 30 e 31. Coloco essas fotos juntas pois são registros que se assemelham pelo toque doce e delicado. Em uma (foto 30) com as pontas dos dedos, em outra (foto 31) com a ponta da flor. São momentos de carinho consigo.

Importante pontuar aqui que a flor usada no ensaio não era ao acaso. Tinha um simbolismo de vermelho da menstruação, do feminino, da vitalidade e presença. A questão da menstruação surgiu para esse ensaio pois eu havia anteriormente cancelado com a Lavrador uma primeira data marcada para o ensaio, pois estava menstruada e não me senti confortável para fotografar nua nesse período. Depois fiquei refletindo sobre isso, um pudor e tabu com a menstruação, que é tão minha e marca a ciclicidade que pessoas com útero possuem. É algo de muito potente e tão negado esse lugar pelo patriarcado. Decidi então usar essa flor no ensaio para simbolizar esse período que vivo mensalmente e escondo, mas tem tanta beleza e delicadeza em si. Outro detalhe importante sobre a flor é que ela é a crista de galo, uma flor de textura aveludada. Algo que fez muito sentido para essa exploração do toque e do carinho que brotou do ensaio com Lavrador.

A foto da figura 32 é de um momento interessante. Eu estava encostada na porta da varanda do local do ensaio, de olhos fechados. No momento em que os abri, a Lavrador pegou e bateu a foto. Foi tudo muito rápido, logo em seguida comecei a rir porque ela estava bem longe quando fechei os olhos e quando abri ela estava bem pertinho, fazendo essa foto de primeiro plano<sup>14</sup>, comigo bem em destaque e pouquíssima informação do fundo. Lembro de ser uma das minhas fotos preferidas quando recebi o resultado do ensaio. Isso porque o que mais gosto em mim são meus olhos e ela tinha conseguido capturar bem não só eles, como meu olhar. Lembro também dela explicando que esse momento que se bate a foto assim que a pessoa abre os olhos, tem-se os olhares mais genuínos. Novamente, o olhar que se faz presente é um olhar fixo, que não desvia.

Figura 32

---

<sup>14</sup> Nesse plano, há um foco no assunto. Quando feito em fotografia de retrato, é nele que se vê a fisionomia e as expressões faciais; passa emoção.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 33



Fonte: Acervo pessoal

A foto da figura 33 é uma das mais sensuais para mim desse ensaio. Lembro bem que Lavrador tinha pedido para eu olhar para fora da varanda. Quando me virei, ela logo bateu a foto. Lembro também dela super empolgada contando que ia me pedir para justamente me virar para ela. Foi uma sincronia interessante. Não lembro de olhar para a lente com uma intenção de ser sensual, o que me surpreendeu muito ao ver a foto pronta depois. Porém, esse olhar por cima do ombro, fixo, e a boca levemente aberta trazem essa sensualidade que eu antes não fazia ideia que existia em mim. É uma foto que gosto muito por trazer tão viva essa potência e novidade. Além disso, é uma foto que mostra as minhas costas, uma parte do corpo que costumo não ver, mesmo no espelho é sempre retorcida. Foi muito interessante poder ver uma parte que só é possível de enxergar estando externa ao corpo.

Pensar na fotografia nessa possibilidade de encontro comigo mesma, de poder me causar crises, de me reconfigurar após experienciar o ensaio é compreender a potência terapêutica que ela pode carregar. Eu, ao olhar para as imagens do ensaio, me vejo fora de meu próprio corpo. É assim uma forma muito concreta de eu me experienciando enquanto outro. Olhar para as diferentes Carois que brotam dos ensaios e perceber que sou mistério para mim mesma. O mistério vem não de um outro sujeito, mas da própria Carol enquanto outro. Olhar o resultado dos ensaios foi me deparar com a possibilidade de carregar comigo não só a Carol tímida e meiga, mas perceber que carrego também uma Carol firme, com presença, séria. Ou mesmo uma Carol sedutora, sensual, que não teme olhar fixo para a lente da câmera. Perceber isso tudo foi algo de me gerar crise. Exigiu de mim uma reconfiguração, uma reformulação das minhas percepções sobre mim, pois agora havia sido chegado a mim novos ângulos, novas possibilidades. Dessa forma, expandiu-se meus horizontes de futuro, meus vir a ser. Do mesmo modo que também me descentrou em perceber que aquela Carol estava ali não só diante de mim, mas das fotógrafas que registraram esses momentos. Para mim, isso diz muito sobre a sensibilidade de um olhar atento, que consegue capturar aquilo que ali se apresenta e que surge do encontro. O que vivi ali em cada ensaio, e por conta das direções de ensaio, pôde despertar e aflorar essas Carois. Não é um trabalho apenas meu, enquanto corpo fotografado, mas sim algo construído em conjunto do encontro com esse outro fotógrafo.

Com o ensaio da Lavrador, pude passar a ter posto para mim a possibilidade de ser sensual. Então me atualizo enquanto ser no mundo, expandindo meu repertório de si e compreendendo meu corpo como-eu-posso sendo sensual. Possibilidade essa que antes

me era negada por diversos processos patriarcais engendrados de forma que me capturava e me concebia como corpo dócil, meigo e delicado. Processos esses que têm o valor de pureza sobre o corpo da mulher e coloca como promiscua, suja, pecadora, errada quando é sensual. Poder sentir que recuperei essa potência de sensualidade é retomar essa força que me foi tirada. Lembro da enorme surpresa de, ao receber o resultado do ensaio, descobrir que eu fazia expressões sérias. Não sorri muito no ensaio, eram mais “carões”. Coisa que nunca imaginaria antes, pois costumo me mostrar com sorrisos e doçura. Desde então tenho explorado sozinha autorretratos que mostrem essa presença marcante e vivaz. Esse olhar que penetra e tem um quê de sensual.

Com o ensaio da Fonseca, me emocionei ao ver a forma como minha amiga me via. Era uma relação diferente que com a Lavrador, que não tinha uma relação próxima comigo. Todavia, a timidez se fez presente também. Estar diante da câmera é, para mim, me sentir em foco, me sentir sendo o objeto observado e posto em cena. Isso costuma me causar um certo desconforto, mesmo sendo uma amiga que esteja do outro lado da lente. Mas com o tempo do ensaio passando, fui relaxando mais e me acostumando com a presença da câmera ali, com o som do disparo. Então brotou uma outra Carol, com presença e poder. Um engrandecimento de si fez florescer no meu peito ao ver as fotos (Fig. 34, 35 e 36).

Figura 34



Fonte: Acervo pessoal

Figura 35



Fonte: Acervo pessoal

Figura 36



Fonte: Acervo pessoal

Descobrir essa Carol poderosa foi muito potente e emocionante, quando costumo me ver de forma tão negativa, fragilizada e fraca. Foi o primeiro momento que me recordo de ver registros meus que me mostravam essa possibilidade de ser. O fato de não ser diante de um espelho, mas sim de ser a partir do clique de um outro alguém mexeu ainda mais comigo, me descentrando ao me dar conta que essa Carol estava ali, posta no mundo e sendo percebida, vista, captada por alguém. Como pode o outro me ver e eu mesma não me vejo? Comecei a sentir um deslocamento de mim com esses ensaios. Uma experiência de não só me descobrir mistério para mim mesma, mas também poder olhar para esses mistérios.

#### 4. Considerações Finais

Neste trabalho, fiz um percurso sobre a fotografia pensando em ensaios fotográficos sensíveis e sua dimensão terapêutica. Para fazer esse caminho, comecei introduzindo com uma contextualização histórica da fotografia até chegar à atualidade. Com isso, quis trazer para discussão a nossa relação com a imagem no contemporâneo, dado que a fotografia produz imagens. Diante dessa discussão da nossa relação com a imagem, parti do *Instagram* para se pensar em quais corpos são tidos como belos e almejados, isto é, desejados de serem vistos. Há um padrão estético corporal que opera controle sobre os corpos, de forma a excluir os que não se encaixam no padrão. Por isso, condiciona a existência a seguir uma normatividade que é branca-cis-heterossexual. Isto se evidencia na rede social *Instagram*, ao predominar esses corpos dentro do padrão e ao excluir e boicotar contas/perfis que revelem uma existência plural (como o caso que trouxe anteriormente de Paulina). Esse controle normativo incide sobre o corpo que será fotografado nos ensaios, fazendo parte de seu fundo. Por isso, trago para reflexão esse fundo que se faz figura quando, por exemplo, apresento vergonha em meu ensaio nu por ser um corpo fora do padrão, apesar de branco.

Outra discussão que fiz foi pensar na noção de ensaio fotográfico enquanto experiência sensível. O que foi feito a partir de Lavrador, que utiliza o método Fotografia Humanizada. Esta forma de fazer ensaio dá abertura para se pensar em alteridade e fotografia, por dizer sobre a experiência e sobre o encontro entre fotógrafo e fotografado. No ensaio fotográfico sensível há diálogo, encontro, troca entre ambas. Há uma implicação e presença no campo das duas partes, fazendo brotar no resultado não só a fotografado ali na imagem, mas o olhar e a sensibilidade do fotógrafo que fez o clique e capturou aquele instante. As fotos, portanto, contam histórias, carregam emoções e singularidade. Trouxe para ilustrar e dar força ao trabalho dois ensaios fotográficos sensíveis que vivi, elucidando essa potência do ensaio ter uma dimensão terapêutica, onde irei ter crises durante a experiência do ensaio e depois vendo o resultado (as fotos tiradas). Irei me deparar com meus mistérios, irei me surpreender e então poder ter uma ampliação de meus horizontes e repertórios. Terei um ajustamento criativo diante da experiência, podendo experimentar novos gestos, novas formas, novos olhares.

Trago alguns desdobramentos possíveis de se fazer das discussões aqui trabalhadas. Primeiro, pensar nessa relação entre público e privado que tem se alterado ao longo dos anos, havendo com o *Instagram* uma intensificação de exposição do privado



no âmbito público. Parece haver uma perda da fronteira entre ambos os espaços. Sontag (2010) traz essa necessidade de tornar público e assim trazer uma certa dependência de se fotografar (e postar, pensando no *Instagram*) tudo:

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. Um pungente anseio de beleza, de um propósito para sondar abaixo da superfície, de uma redenção e celebração do corpo do mundo [...]. Não seria errado falar de pessoas que têm uma compulsão de fotografar: transformar a experiência em si num modo de ver. Por fim, ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada. (p. 34 - 35)

Segundo, sobre o que é escolhido ser postado no *Instagram*. Isso diz sobre uma cultura, uma noção do que é belo e é aceito de ser visto e compartilhado. Essa cultura valoriza os corpos padrões discutidos anteriormente, produzindo um determinado gosto. Podemos pensar no gosto como uma construção social, o qual está situado em um contexto, uma cultura, um território etc. Como são os gostos que existem e se formam no contemporâneo? Como é trabalhar com o sujeito no ensaio fotográfico que trará esses gostos, valores e construções sociais? Como este corpo estará posto ali diante da câmera? Fica o convite de ramificações e outros caminhos possíveis de se aprofundar em novos trabalhos, sendo como portas abertas para se continuar o que aqui semeio.

## Referências Bibliográficas

ALVIM, M. **O Fundo Estético da Gestalt-Terapia**. Revista da Abordagem Gestáltica - XIII(1): 13-24, jan-jun, 2007.

ALVIM, M. **A clínica da Gestalt-Terapia: experiência e criação**. Mosaico: estudos em psicologia. Vol. IV, n. 1, 2010. p. 66-69.

ALVIM, M. B. **Corporeidade e trabalho: o corpo-tempo que faz (E Se Faz) mundo**. In: (Alvim, M.B; Castro, F.G.) Clínica de situações contemporâneas: fenomenologia e interdisciplinaridade. vol. 1, Editora Juruá, Curitiba: 2015.

ALVIM, M. B. **O id da situação como fundo comum da experiência**. In: (Robine, J.M.) Self: uma polifonia de Gestalt-terapeutas contemporâneos. vol. 1, Editora Escuta, São Paulo: 2018, p. 345.

ARRUDA, N. FERNANDES, M. **Awareness**. In: D'ACRI, G. LIMA, P. ORGLER, S. Dicionário de Gestalt-Terapia: gestaltês. Summus editorial. 2ª edição. 2014.

CAÊ, G. **Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa**. 2020. Disponível em: <<https://unioeste.academia.edu/GioniCa%C3%AASilva>>. Acesso em: 28/03/2021.

COLLINS, P. Controlling Images. In: WEISS, G. MURPHY, A. SALAMON, G. 50 **Concepts for a Critical Phenomenology**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2020. p. 77-82.

CUSTÓDIO, M. **Hashtag**: o que significa e como usá-la na sua estratégia de Marketing Digital. Resultados Digitais. 23 de julho de 2020. Disponível em: <[Figura 1. Fotografia. \*Instagram\*. 17 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CLaJ4iBB0Zj/>>. Acesso em: 24/03/2021](https://resultadosdigitais.com.br/blog/o-que-e-hashtag/#:~:text=Hashtag%20%C3%A9%20um%20termo%20associado,da%20palavra%20frase%20ou%20express%C3%A3o.&text=Depois%20do%20Twitter%20o%20s%C3%ADmbolo,novo%20significado%3A%20o%20de%20hashtag.></a>>. Acesso em: 19 de abril de 2021.</p>
</div>
<div data-bbox=)

Figura 2. Fotografia. *Instagram*. 5 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CK6XWp-hut7/>>. Acesso em: 24/03/2021

Figura 3. Fotografia. *Instagram*. 28 de janeiro de 2019. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/BtLTM\\_QFHC5/](https://www.instagram.com/p/BtLTM_QFHC5/)>. Acesso em: 15/03/2021

Figura 4. Fotografia. *Instagram*. 5 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CK6elEaHK8p/>>. Acesso em: 15/03/2021

Figura 5. Fotografia. *Instagram*. 14 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B8jsemzhE9D/>>. Acesso em: 15/03/2021

Figura 6. Fotografia. *Hotmart*. 2020. Disponível em: Curso Fotografia Fundamental. Acesso em: 15/03/2021

Figura 7. Fotografia. *Hotmart*. 2020. Disponível em: Curso Fotografia Fundamental. Acesso em: 15/03/2021

Figura 8. Fotografia. *Instagram*. 16 de abril de 2019. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BwVXQCyh2uS/>> Acesso em: 17/04/2021.

Figura 9. Fotografia. *Instagram*. 15 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CANpOqOHYdm/>> Acesso em: 17/04/2021.

Figura 10. Fotografia. *Instagram*. 24 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BoIM7YBFDCk/>> Acesso em: 17/04/2021.

Figura 11. Fotografia. *Instagram*. 29 de janeiro de 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B77CIHrHvP1/>> Acesso em: 17/04/2021.

Figura 12. Fotografia. *Instagram*. 5 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BmHVy6Glhdt/>> Acesso em: 17/04/2021.

Figura 13. Fotografia. *Instagram*. 17 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CNxtz5ZM0WA/>> Acesso em: 17/04/2021.

Figura 14. Fotografia. *Instagram*. 17 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CNxVHghMJf/>> Acesso em: 17/04/2021.

Figura 15. Fotografia. *Instagram*. 13 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CNn1xwDhwfw/>> Acesso em: 17/04/2021.

Figura 16. Fotografia. *Instagram*. 27 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CB8Dp42hzj7/>> Acesso em: 24/04/2021.

Figura 17. Fotografia. 2020. Fonte: acervo pessoal.

Figura 18. Fotografia. Disponível em: <<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/cindy-sherman/about-cindy-sherman/>> Acesso em: 08/06/2021.

Figura 19. Fotografia. Disponível em: <<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/cindy-sherman/about-cindy-sherman/>> Acesso em: 08/06/2021.

Figura 20. Fotografia. 2017. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 21. Fotografia. 2017. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 22. Fotografia. 2017. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 23. Fotografia. 2017. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 24. Fotografia. 2017. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 25. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 26. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 27. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 28. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 29. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 30. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 31. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 32. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 33. Fotografia. 2019. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 34. Fotografia. 2021. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 35. Fotografia. 2020. Disponível em: acervo pessoal.

Figura 36. Fotografia. 2021. Disponível em: acervo pessoal.

FIUZA, B. PARENTE, C. Londrina: Discursos fotográficos. v.4, n.4, 2008, p.161-176.

GAY, R. **Fome**: uma autobiografia do (meu) corpo. 1. ed. São Paulo: Globo, 2017.

GONZALES, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

KOBEISSI, J. Photographers Shoot The Same Model Series. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XM4vQGcKEEo&list=PLMHISHSRJwdYhG0YFufX84EfvZbKZGoDh>>. Acesso em: 24/03/2021.

LAVRADOR, P. **O COMEÇO DE TUDO**. *Instagram*. Julho de 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CC6h4GwBJUM/>>. Acesso em: 20 de abril de 2021.

LAVRADOR, P. **Curso Fotografia Fundamental**. 2020. *Hotmart*. Acesso em: 20 de abril de 2021.

LAVRADOR, P. [Aulão 33] **Tudo sobre Fotografia Humanizada**. 2021. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=faPR1Q7UXfc>> Acesso em: 17 de junho de 2021.

LINS, R. **GESTICULAÇÕES PARA SI MESMO: UMA DISCUSSÃO DA CULTURA E DO CORPO A PARTIR DA GESTALT-TERAPIA E MERLEAU-PONTY**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2017.

LUNA, L. **Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água**. Álbum produzido independente. Quênia e Brasil. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z7IPX61UdJ4>>.

LUNA, L. **Ain't I a Woman?** In: Bom Mesmo é Estar Debaixo D'Água. Álbum produzido independente. Quênia e Brasil. 2020. Música disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=MitlOw\\_f\\_9g](https://www.youtube.com/watch?v=MitlOw_f_9g)>.

MENDONÇA, M. Ajustamento criativo. In: D'ACRI, G. LIMA, P. ORGLER, S. **Dicionário de Gestalt-Terapia: gestaltês**. 2. ed. São Paulo: Summus editorial, 2012. p. 20-22.

MERLEAU-PONTY, M. **A percepção do outro e o diálogo**. In: A prosa do mundo. Cosac naify portáti, São Paulo, 1ª edição. 2012.

MÜLLER, M. **Merleau-Ponty e a leitura gestáltica da teoria husserliana do tempo**. Veritas. Porto Alegre. v. 58. n.3. set./dez. 2013. p. 499-527.

NERI, N. A mulata que nunca chegou | Nátaly Neri | TEDxSaoPauloSalon. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=02TBfKeBbRw>>. Acesso em: 24 de abril de 2021. 11:39.

OLIVEIRA, G. Um novo olhar sobre a pessoa negra; novas narrativas importam | Gabi Oliveira | TEDxUNIRIO. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FYg-vQwm3Lo>>. Acesso em: 24 de abril de 2021. 10:29.

SILVA, T. **Do eu ensimesmado e anestesiado à radicalidade do diálogo: Merleau-Ponty, alteridade e a clínica da Gestalt-Terapia**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2017.

SILVA, F. **[TRANS]EXISTÊNCIA: ERRÂNCIA NO CORPO, GÊNERO EM TRÂNSITO**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2018.

SONTAG, S. Na caverna de Platão. In: SONTAG, S. Sobre Fotografia. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13-35.

SOUZA, G. NOVAIS, M. /, R. **O poder do Instagram: os efeitos da rede social para as construções subjetivas do corpo ideal**. 2019.

SOUZA, L. RODRIGUES, A. **O Instagram da Fashion Blogger Camila Coelho: um estudo sobre as estratégias de produção de sentidos sobre Beleza Feminina, Moda E Consumo**. PPGCOM ESPM. São Paulo. COMUNICON 2016. Outubro de 2016.

SOUZA, R.T. Sobre a construção do sentido: o pensar e o agir entre a vida e a filosofia. Coleção Elos, São Paulo, Perspectiva, 2003.

VALLE, A. **O que são Digital Influencers e seu papel no marketing**. Guia do marketing. 2018. Disponível em: <<https://www.guiadomarketing.com.br/o-que-sao-digital-influencers/#:~:text=Passando%20para%20o%20ponto%20de,consideram%20determinadas%20quest%C3%B5es%20ou%20conceitos>>. Acesso em: 28/03/2021.

YANCY, G. Confiscated Bodies. In: WEISS, G. MURPHY, A. SALAMON, G. **50**  
**Concepts for a Critical Phenomenology**. Evanston, Illinois: Northwestern University  
Press, 2020. p. 69-75.

YONTEF, G. M. **Processo, Diálogo e Awareness**: Ensaio em Gestalt-Terapia. Editora  
Summus Editorial. 3ª edição. 1998.