



Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Thereza Nardelli e Silva

**"SEREMOS NOSSO PORTA-RETRATO E JÁ ESTAMOS PORTANDO ESSA TELA"**

*MIRADAS EM NUDES AUTOPUBLICADOS NO TUMBLR BUCEPOWERGANG*

BELO HORIZONTE

2018

THEREZA NARDELLI

**"SEREMOS NOSSO PORTA-RETRATO E JÁ ESTAMOS PORTANDO ESSA TELA"**

*MIRADAS EM NUDES AUTOPUBLICADOS NO TUMBLR BUCEPOWERGANG*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Ziller

Belo Horizonte

2018

301.16

S586s

2018

Silva, Thereza Nardelli e

Seremos nosso porta-retrato e já estamos portando essa tela [manuscrito] : miradas em nudes autopublicados no Tumblr Bucepowergang / Thereza Nardelli e Silva. - 2018.

153 f. : il.

Orientador: Joana Ziller de Araujo Josephson Ziller.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2.Semiótica - Teses. 3.Mídia digital – Teses.. 4. Nudez - Teses. I.Ziller, Joana. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

“Seremos nosso portarretrato e já estamos portando essa tela”  
Miradas em nudes autopublicados por mulheres no tumblr Bucepowergang

Thereza Nardelli e Silva

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora:

  
Profa. Dra. Joana Ziller de Araújo Josephson  
(Orientadora – FAFICH/UFMG)

  
Profa. Dra. Maria Aparecida Moura  
(ECI/UFMG)

  
Profa. Dra. Mariana Baltar Freire  
(UFF)

  
Profa. Dra. Sônia Caldas Pessoa  
(FAFICH/UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 28 de março de 2018.

## AGRADECIMENTOS

Nos limites do que é possível fazer nesse momento feliz, mas ainda cansado, fechando o trabalho na cantina da FAFICH, céu aberto, tomando um chá inevitavelmente perseguido por abelhas, vou agradecer de forma mais simplezinha àqueles que me deram as mãos nestes últimos dois anos de dedicação.

À Joana, precisa e generosa, presença de admiração e carinho, sou muito grata pelo nosso encontro.

A Fredu e Carlos Mendonça, pelas pontuações atenciosas e indispensáveis na banca de qualificação.

Às leitoras da banca de defesa, Mariana Baltar, Maria Aparecida Moura, Sônia Pessoa e Carla Maia - antecipadamente, pela acolhida do trabalho, que sei estar em ótimas mãos, muito obrigada.

Ao Nuccon, grupo de pesquisa querido, principalmente pelas tardes de conversas avulsas no terceiro andar.

Ao Mestrado, ao primeiro semestre de aula juntos, aos cafés e encontros rápidos de corredor, aos pedidos de ajuda sempre atendidos com rapidez, obrigada pelos encontros.

Aos amigos e colegas de mestrado Afonso, Carol e Iasminny, por infinitas coxinhas com caipirinha em nossas vidas.

Aos amigos Marcelo e Las Casas, só nos computer, voltem para o carnaval.

Às imprescindíveis Maiana e Ana, mais que amigas, fundamentais. Por todo afeto com o qual me ajudaram, pela disponibilidade integral, por serem isso tudo, tenho sorte demais de ter vocês comigo. Ana, o texto agradece seus olhos cuidadosos; Maiana, essa capa linda é muito mais do que eu poderia esperar, fico feliz demais, nem.

A meus avós, meus pilares afetivos.

A Erick, por bancar com interesse tantas propostas de conversas caóticas nas quais eu tentava tatear a pesquisa, que foram tão importantes, pelos dias, por todo dia, meu domingo de sol.

À Stella, mais que irmãs, a certeza de que não ando sozinha, obrigada por estar comigo.

À mamãe, fortaleza viva, a primeira feminista da minha vida, não há palavras.

Às iniciativas que trabalham pela livre circulação da informação, como a Wikipedia, o Lib.gen, o Sci-hub – que o conhecimento seja cada vez menos sobre privilégio.

À Capes e à UFMG pelo apoio institucional fundamental.

## RESUMO

Se as desigualdades se fazem presentes no acesso e no uso das tecnologias digitais de comunicação, elas parecem ressoar também no âmbito das representações visuais digitais, que deixam ver corpos femininos nas textualidades *online* que circulam cotidianamente. Nesse lugar, a fotografia e, especialmente, a prática do autorretrato compartilhado em rede, tem um papel importante na gestão de autovisualidades contemporâneas. Conhecidos popularmente como *selfies*, os autorretratos digitais que circulam em plataformas sociais digitais adquiriram também uma importância para a criação de textos políticos. O Bucepowergang, *blog* hospedado na plataforma Tumblr, oferece um acervo de *selfies nudes* (ou apenas *nudes*, como são chamados aqueles *selfies* que apresentam elementos visuais reconhecíveis como ou associados à nudez) enviados por mulheres, acolhidos em uma trama textual verbal associada ao enfrentamento a presumidos padrões femininos corporais e de comportamento. Tais fotografias, enquanto apresentam corpos nus, deslizam entre aspectos da linguagem pornográfica e sua apropriação textual localizada, na emergência de visualidades de si que outorgam a si mesmas um uso engajado. Perante a tal complexidade, perguntamos: *Como a autoinscrição pública da nudez corporal, representada na fotografia nude, emerge nos processos de significação observáveis através da composição de miradas presentes nos textos verbovisuais do blog Bucepowergang?* Para tal discussão, partimos da conceituação sobre *selfies* e *nudes* como formas atuais do autorretrato vernacular e localizamos sua importância e uso na disseminação de visualidades femininas em ambientes *online*. Desenvolvemos também assuntos centrais ao nosso objeto de pesquisa. Um deles se dá na leitura de perspectivas acerca da representação de mulheres em imagens visuais, assim como, mais especificamente, sobre a linguagem pornográfica, associadas a diferentes concepções teóricas. Outro, elabora acerca das tecnologias digitais no fabrico cotidiano de imagens, e nas especificidades proporcionadas na associação entre portabilidade, tela, câmera frontal e o acesso rápido ao compartilhamento em plataformas digitais sociais correntemente disponibilizado nos aparelhos *smartphone*. Para a análise, desenvolvemos uma metodologia calcada principalmente nos conceitos de textualidades e *mirada*, conforme desenvolvidos por Abril em nossa própria aproximação do objeto de pesquisa. Concluímos, após a análise qualitativa de cinco *nudes* selecionados, que os aspectos característicos do *selfie* enquanto gênero fotográfico e midiático contemporâneo facilitam a apresentação de si, elemento central para a enunciação de visualidades marginais.

Palavras-chave: *selfie*; *nude*; textualidades digitais; *mirada*; pornografia; Bucepowergang.

## ABSTRACT

If inequalities are present in the access and use of digital communication technologies, they also seem to resonate in the context of digital visual representations, in which bodies of women appear in online texts that circulate daily. In this place, photography, and especially the practice of shared self-portraits, plays an important role in the management of contemporary self-visualities. Popularly known as selfies, the digital self-portraits that circulate on digital social platforms have also gained importance in the creation of political texts. Bucepowergang, a blog hosted on Tumblr, offers a collection of nude selfies (or just nudes, known as selfies that present recognizable visual elements associated with a shared concept of nudity) are sent by women, housed in a textual network associated with body positivity and self-love themes. Such photographs, while exhibiting nude bodies, slide between aspects of pornographic language and its localized textual appropriation, in the emergence of self-visions that bestow upon themselves an engaged use. Faced with such complexity, we ask: How does the public self-inscription of body nudity, represented in nude photography, emerge in the processes of signification observable, through the composition of *miradas* present in the texts of the blog Bucepowergang? For this discussion, we start from conceptions about selfies and nudes as vernacular self-portrait forms of today, and locate their importance and use in the dissemination of feminine visuals in online environments. We also develop another core subjects for our research object. One of them is about perspectives on the representation of women in visual images, as well as, more specifically, on pornographic language, associated with different theoretical conceptions. Another, elaborates on digital technologies in the daily manufacture of images, and the specifics provided in the association between portability, screen, frontal camera and the quick access to the sharing in digital social platforms currently available in smartphone devices. For the analysis, we developed a methodology based mainly on the concepts of textuality and *mirada*, as developed by Abril. We conclude, after the qualitative analysis of five selected nudes, that the characteristic aspects of selfie as a contemporary photographic and media genre, facilitate the presentation of the self, and articulates a central role for the enunciation of marginal visualities in this blog.

Key-words: *selfie*; *nude*; digital textualities; *mirada*; pornography; Bucepowergang.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Postagem de fotografia e texto no <i>blog</i> Bucepowergang.....	15
FIGURA 2: Tweet crítico à entrevista que Lay deu ao Canal Brasil sobre o <i>blog</i> .....	17
FIGURA 3: Tweets de apoio ao <i>blog</i> .....	17
FIGURA 4: Excerto do conteúdo verbovisual do Bucepowergang.....	20
FIGURA 5: Pergunta anônima e resposta dada por integrantes da moderação do <i>blog</i> .....	21
FIGURA 6: Autorretrato publicado no <i>blog</i> BPG.....	22
FIGURA 7: Retrato digital postado no <i>blog</i> Bucepowergang em 18 de setembro de 2015. ....	64
FIGURA 8: Diagrama representativo da relação <i>corpo-câmera-corpo</i> .....	71
FIGURA 9: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	72
FIGURA 10: Diagrama representativo da relação <i>corpo-câmera-corpo</i> – segundo arranjo. ....	72
FIGURA 11: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	73
FIGURA 12: Diagrama representativo da relação <i>corpo-câmera-corpo</i> – terceiro arranjo. ....	73
FIGURA 13: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	74
FIGURA 14: Diagrama representativo da relação <i>corpo-câmera-corpo no espelho</i> . ....	75
FIGURA 15: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	75
FIGURA 16: Diagrama da relação <i>corpo-câmera-corpo no espelho</i> – segundo arranjo. ....	76
FIGURA 17: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	76
FIGURA 18: Diagrama representativo da relação <i>corpo-câmera-corpo-corpo do espelho</i> .....	77
FIGURA 19: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	77
FIGURA 20: Diagrama representativo da relação <i>câmera-corpo</i> .....	78
FIGURA 21: Retrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	78
FIGURA 22: Diagrama representativo da relação <i>câmera-corpo</i> – segundo arranjo. ....	79
FIGURA 23: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	79
FIGURA 24: Diagrama representativo da relação <i>corpo-câmera-copor-espelho-corpo</i> . ....	80
FIGURA 25: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	80
FIGURA 26: Diagrama representativo da relação <i>corpo-câmera-corpo-ilustração do corpo- corpo-corpo no espelho</i> . ....	81
FIGURA 27: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	81
FIGURA 28: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	83
FIGURA 29: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	83
FIGURA 30: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	84
FIGURA 31: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	85
FIGURA 32: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	85
FIGURA 33: <i>printscreen</i> do BPG em 11 de dezembro de 2017.....	87
FIGURA 34: Montagem de nossa autoria a partir de quatro <i>printscreens</i> de postagens do tipo “pergunta-resposta” retiradas do BPG. ....	89
FIGURA 35: Autorretratos que apresentam inscrições nos corpos.....	91
FIGURA 36: <i>Printscreen</i> .....	95
FIGURA 37: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	96

FIGURA 38: Esquema da <i>diagramação corpo-câmera</i> do <i>selfie</i> tipo Frontal Invertido. ....	96
FIGURA 39: Postagens do <i>blog</i> Bucepowergang. ....	100
FIGURA 40: Postagem tumblr_note6mjy0h1uwoc7zo1_1280. ....	101
FIGURA 41a: <i>Diagramação corpo-câmera</i> .....	102
FIGURA 41b: <i>Diagramação corpo-câmera</i> .....	102
FIGURA 42: Postagens do <i>blog</i> Bucepowergang. ....	103
FIGURA 43: Helmut Newton. Selfportrait Hotel Bijou Paris, 1973. ....	106
FIGURA 44: Gravura de A. Durer, “Draughtsman Drawing A Recumbent Woman”, 1525. ....	107
FIGURA 45: Autorretrato publicado no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	109
FIGURA 46: Fotografia postada em 19 de junho de 2015 no Bucepowergang. ....	110
FIGURA 47: <i>Diagramação corpo-câmera</i> .....	111
FIGURA 49: Peter Paul Rubens, Susanna and the Elders. 1636-40. ....	115
FIGURA 50: <i>Printscreen</i> do Google Images: algumas representações de Susana. ....	115
FIGURA 51: "Amo minhas curvas que causam sonhos". ....	118
FIGURA 52: Representação gráfica da relação <i>corpo-câmera</i> . ....	119
FIGURA 53: Fotografia postada no <i>blog</i> Bucepowergang. ....	121
FIGURA 54: <i>Printscreen</i> do <i>blog</i> Bucepowergang. ....	123
FIGURA 55: Autorretrato publicado no <i>blog</i> BPG. ....	124
FIGURA 56: <i>Diagramação corpo-câmera</i> da categoria 5.1. ....	125
FIGURA 57: <i>Printscreen</i> do <i>blog</i> BPG. ....	128

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. BUCEPOWERGANG E VISUALIDADES DIGITAIS DE MULHERES <i>ONLINE</i></b> .....	15
1.1 Gangue do poder da boceta.....	15
1.2 Imagens visuais <i>online</i> e corpos femininos.....	23
1.3 Autorretrato digital contemporâneo: materialidades da fotografia compartilhada em rede.....	28
1.4 Autoinscrições em contextos digitais: <i>selfies</i> e <i>nudes</i> .....	32
1.5 Corpos femininos e textos visuais.....	39
1.5.1 Quem vê quem, quem é visto.....	39
1.5.2 Pornografias: dominação e desvios.....	43
1.6 Textualidades visuais.....	52
1.6.1 Imersos e emersos de tramas visuais.....	55
<b>2. CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS</b> .....	59
2.1 Mapeamento: inspiração cartográfica para análise textual.....	59
2.2. Conceitos operacionais: os visíveis e os invisíveis dos textos.....	60
2.3 Coleta, categorias de classificação e <i>corpus</i> de análise.....	69
<b>3. ANÁLISE</b> .....	86
3.1 “Seremos nosso porta-retrato e já estamos portando essa tela”.....	86
3.2 <i>Nude</i> 1: “Mancha na bunda e celulites...”.....	96
3.3 <i>Nude</i> 2: “Oldbuces, respect”.....	101
3.4 <i>Nude</i> 3: “De dentro pra fora!”.....	109
3.5 <i>Nude</i> 4: “Amo minhas curvas”.....	118
3.6 <i>Nude</i> 5: “Eu amo minha vagina”.....	124
3.7 O <i>nude</i> como forma de enunciação de visualidades de si, para si, e consentidas.....	129
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: “BUCEPOWERS”</b> .....	138
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	143

*“Quem tem boca é quem come”*

Pixo em banheiro feminino da Fafich, 2017.

## INTRODUÇÃO

Em meio à vastidão virtualmente incalculável, os mais diversos conteúdos habitam as telas luminosas que usamos diariamente. No uso do digital em rede, vivemos e somos chamados a participar de uma dimensão textual não menos real que qualquer outra. Temos, aí, um espaço que hospeda rastros de nossa existência individual e coletiva, onde compartilhamos e publicamos conteúdos diversos nas plataformas sociais e sites, dando a ver, a quem quer que seja, fragmentos de realidades matizadas. Importante cenário para o fazer das autorrepresentações individuais, esses espaços também revelam formações de agrupamentos, por vezes efêmeros e heterogêneos que, dentre tantas possibilidades, podem surgir como mobilizações conjuntas em prol de afinidades discursivas.

É entre telas que o objeto desta pesquisa emerge e se desenha entre corpos e imagens de corpos, entre corpos e pixels, entre pixels e política. Criado por mulheres negras de periferia, o *blog* Bucepowergang (BPG) apresenta um acervo aberto de fotografias que conflui autorrepresentação e um enredo engajado. Através de autorretratos nus ou seminus compartilhados publicamente, envoltos em textos verbais, a plataforma social Tumblr torna-se um lócus temporário de partilha coletiva para essas textualidades digitais peculiares, das quais o BPG é apenas um exemplo. Interessou-nos, como ponto de partida da investigação, observar como se dá o movimento de apresentação desses corpos femininos nas imagens digitais compartilhadas, na medida de sua contribuição para a emergência de textos que podem adquirir uma potência de significação política.

Os autorretratos publicados no BPG, assim, parecem fornecer um terreno interessante para a observação de visualidades digitais da mulher e da nudez feminina, assim como um estudo de caso acerca dos modos de fazer do *selfie nude* enquanto gênero fotográfico contemporâneo. Se muitas vezes divulgados em âmbitos digitais fechados, em mensagens particulares ou, quando públicos, alocados principalmente em sites pornográficos ou de “vazamentos”, o que fariam esses autorretratos nus ali, publicamente, pleiteando uma posição engajada? O que existe nessas imagens que as tornam visualidades significativas, nesse contexto?

Questionamentos como esses convidam a atravessamentos temáticos que permitem várias incursões de pesquisa, suficientemente complexas. Porém, a tentativa que propomos é a de

resgatar a apropriação do autorretrato digital vernacular nu, nas contribuições que ele pode promover acerca de situações comunicacionais no âmbito digital, atentas em articular esforços teóricos relativos aos processos de significação e, em especial, à mirada (ABRIL, 2009, 2013) — articulador analítico sobre o qual nos debruçaremos mais adiante. A partir do tratamento sugerido por Gonzalo Abril (2007; 2013) acerca das textualidades, temos que “para uma perspectiva semiótica, o que mais importa não é saber o que significa determinado texto mas, antes, através de que meios, processos interpretativos, recursos semióticos e extra-semióticos chegamos a atribuir um ou outro sentido a esse texto” (ABRIL, 2007, p.42-43, tradução nossa). Sendo assim, o questionamento central que define nosso percurso ganha forma na seguinte pergunta de pesquisa: *Como a auto-inscrição pública da nudez corporal, representada na fotografia nude, emerge nos processos de significação observáveis através da composição de miradas presentes nos textos verbovisuais do blog Bucepowergang?*

É importante pontuar que, com tal pergunta, não objetivamos afirmar ou não a eficácia desses *nudes*, se é que isso é possível, em relação ao que poderiam ser consideradas demandas políticas de movimentos de orientação feminista. Antes, buscamos mapear, no dado *blog*, como se dá o uso do autorretrato nu feminino em associação a demandas textuais de significação. O objetivo da pesquisa se conforma, assim, no mapeamento dos *nudes* no *blog* BPG e nos possíveis modos de sua emergência textual, em relação aos efeitos observáveis nos processos de significação, através de uma análise das *miradas*.

Para tal, propomos a observação de suas formas textuais que, concebidas como emergências verbo-visuais (ABRIL, 2013), considerará também pertinente a análise dos terrenos nas quais elas circulam e as condições históricas e sociodiscursivas que elas propõem à pesquisa. Tomamos, aqui, as representações visuais desses corpos como textos, que se tornam manifestos através da gestão de visualidades específicas em autorretratos digitais e, notavelmente, através da mirada como dinamizador importante de seus processos de significação.

No primeiro capítulo, nos dedicamos à apresentação do objeto de pesquisa e da perspectiva analítica, passando pela revisão teórica de temas que concernem os interesses de investigação e suas bases epistemológicas.

Em sua primeira seção, intitulada “Gangue do poder da boceta”, contextualizamos o *blog* Bucepowergang, nos inteirando da conjuntura de seu surgimento, comentamos especificidades da

plataforma Tumblr assim como do uso geral de *selfies* e *nudes* encontrados nesse endereço *online*. Na segunda sessão, “Imagens visuais *online* e corpos femininos”, discutimos brevemente a aparição de corpos de mulheres em ambientes digitais em rede, localizando a repercussão de tabus ou padrões corporais, assim como alguns exemplos de movimentos de resistência aos mesmos. Também exploramos, em 1.2.2 e 1.2.3, materialidades da produção fotográfica, com fins de localizar os aspectos da natureza digital dos textos visuais que analisamos e de seu compartilhamento em rede. Especificamente, focamos nas auto-inscrições digitais como formas contemporâneas de autorrepresentação e recorreremos a teóricos que já se debruçaram sobre o tema dos *selfies* e *nudes* com uma abordagem semelhante. Em sua quarta seção (1.3), caminhamos por uma bibliografia acerca do estudo de representações visuais femininas e, mais especificamente, sobre o nu, voltando-nos a leituras da cultura visual, do *male gaze*, e de estudos em pornografia, pontuando suas contribuições heterogêneas para esse campo de estudos. Na última seção deste primeiro capítulo (1.4), finalmente apresentamos a discussão teórica que embasa a perspectiva pela qual nos propomos compreender esse fenômeno. Ali, buscamos esclarecer os fundamentos epistêmicos de nossa análise textual, assim como introduzir a teoria semiótica através da qual observamos o objeto de estudo, definindo onde assentamos os conceitos de *texto* e *texto visual* (ABRIL, 2007; 2010; 2013), entre outros.

No segundo capítulo, nos dedicamos à descrição dos procedimentos metodológicos. Primeiramente, falamos sobre os recursos conceituais analíticos, baseados em uma aplicação da teoria semiótica de Abril (2007; 2010; 2013), explicitando a operacionalização das noções de *visualidade* e *mirada*. Logo após, apresentamos o processo desenvolvido para avaliação e seleção das fotografias analisadas, os critérios utilizados e as categorias criadas a partir do primeiro contato com as mesmas, assim como os *nudes* que constituem propriamente o objeto da análise.

O terceiro capítulo é dividido em seis seções, e constitui o texto de análise dos autorretratos selecionados. Na primeira sessão, apresentamos a rede textual verbal do BPG, para melhor contextualizar as análises subsequentes. As próximas seções (3.2, 3.3, 3.4, 3.5 e 3.6) se constituem da análise de cada *nude*, que avaliamos individualmente. A última parte deste capítulo é dedicada ao resumo das análises e às reflexões que elas promoveram em relação à nossa pergunta de pesquisa.

Por fim, apresentamos as considerações finais sobre o percurso de pesquisa, com um compêndio da nossa incursão investigativa e os arremates possíveis para a análise que empreendemos, buscando localizar os pontos principais que podem dizer respeito ao campo de estudos dos *selfies*, *nudes*, e das visualidades de mulheres *online*.

É interessante adiantar que, nas fotografias do BPG, o corpo feminino nu aparece como peça textual fundamental. Conformando narrativas visuais sobre si mesmo, ele figura no centro das representações que estudamos e enuncia uma visualidade autorreferente. Como textos, no entanto, entendemos que sua existência nunca se esgota nem na intenção de seus autores, nem nos termos de uma suposta “recepção” entre seus “espectadores” – tampouco, em qualquer elucidação que essa pesquisa tente estabelecer. Por isso, cabe aqui, a partir deles, tentar desfiar suas tessituras para melhor compreendê-los, em uma reverência constante às pistas que disponibilizam.

Assim, é importante lembrar que a dimensão textual da pesquisa, mediada na experiência, se faz nas medidas da artificialidade e da verdade de um novo, inventado, e não menos real, texto – a partir do qual, bem sabemos, tenta-se articular associações interessadas que, ao mesmo tempo em que não querem dar conta de um todo absoluto, inevitavelmente é excessivo ao objeto concreto. Ao propor associações, mobilizamos redes textuais a partir de um gesto e um desejo de conhecimento. Isso significa que, enquanto pesquisadoras, somos também premissa para a emergência dessas textualidades específicas que resultaram na pesquisa. É necessário entender, a partir daí, que as textualidades não existem *a priori* para serem “reveladas”: antes, se dão a partir de uma ação em curso que estabelece associações interessadas. Isso tem um efeito metodológico interessante que torna imperativo e, na mesma medida, questão de honestidade e qualidade analítica, que o próprio pesquisador se posicione dentro da investigação que realiza – o que significa abandonar o pressuposto do “cientista neutro”, caro historicamente a uma ciência que se quer maiúscula. Aqui, refiro-me também a uma *mea culpa* adjacente a todo trabalho crítico, que produz suas observações acadêmicas sempre de maneira precária e provisória. É preciso, nesse sentido, um exercício de constante tentativa de saudação às vidas e aos corpos que o atravessam, como um apelo à não arrogância do *status quo* que representamos e do corpo em que nos assentamos (e que a mestrandia, particularmente, representa enquanto mulher de classe-média, acadêmica, branca).



O desafio que encaramos daqui para frente é, justamente: como propiciar um ambiente para que esses textos falem? Gayatri Spivak (2010) já diz do papel do intelectual pós-colonial, que é propiciar espaços para que o outro<sup>1</sup> tenha a possibilidade de ser ouvido – lembrando que se trata de um gesto político, o trabalho criativo da escrita. Talvez seja possível propor táticas em relação ao imperativo da autoria científica, como um movimento de auto-sabotagem da autoridade imparcial e, também, como uma forma de potencializar a discussão política que será proposta a partir daqui. Daí, propormos o modesto recurso da escrita em primeira pessoa, no plural, e no feminino – lembrando que não escrevemos sozinhas –, e a tentativa de rememoração persistente do olhar em direção ao outro como uma constante metodológica.

---

<sup>1</sup> Spivak se refere à responsabilidade política de pessoas que detém o poder de falar, como os acadêmicos, que não falem pelos outros, mas que criem espaços para que eles possam falar e serem ouvidos através deles. Em seu livro (2010), este “outro” é entendido como aquele destituído historicamente do poder de fala, denominado de subalterno.

## 1. BUCEPOWERGANG E VISUALIDADES DIGITAIS DE MULHERES *ONLINE*

### 1.1 Gangue do poder da boceta

*Meu corpo, minha revolução.*

Anônima/ XbucepowergangxmembroX. Bucepowergang, 2015.



*“Seremos o nosso porta retrato e já estamos  
portando esta tela”*

XmembroxbucepowergangX

FIGURA 1: Postagem de fotografia e texto no *blog* Bucepowergang.  
Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/>>. Acesso em 6 de junho de 2017.

Em maio de 2015, foi feita a primeira postagem do Bucepowergang na plataforma de *blogging*<sup>2</sup> *Tumblr*. Idealizado e criado por um grupo homônimo de mulheres de Osasco, região metropolitana de São Paulo, o *blog* ficou conhecido pela divulgação de autorretratos de mulheres nuas ou seminuas que lhes eram enviados por *e-mail* com a intenção, segundo Cris (nome divulgado), uma das criadoras, de “expor para as mulheres que você pode mostrar seu corpo e sua sexualidade. Mas, no particular, é um espaço onde as mulheres possam se conhecer, trocar vivências e desabafar coisas pesadíssimas” (*sic.*, 2015, internet).<sup>3</sup> As criadoras explicam o nome escolhido na própria página:

O Termo: BUCEPOWER. Aqui no Brasil, mulheres independentes que: fazem o que querem, que ganham o seu dinheiro, que transam com quem quiserem ... são oprimidas pela objetificação, pelo sexismo linguístico, taxadas de termos como “putas” “vadias”... e na verdade são PUSSY POWERS ←→ BUCEPOWERS. Dai, veio toda vontade de criar e fomentar o termo!” (*sic.*, 2015, BUCEPOWERGANG).<sup>4</sup>

Em meados do mesmo ano, o *blog* é repercutido através das *hashtags* “#bucepowergang” e “#bucepower” em outras plataformas sociais como Twitter, Instagram e Facebook; neste último, principalmente através do perfil de uma de suas criadoras, a rapper Lay (Laysa Moretti). Entre comentários de apoio e rechaço, a iniciativa ganhou alguma proporção, sendo mencionado em alguns portais de comunicação digital (como o site da revista *Vice*<sup>5</sup>, *Marie Claire*<sup>6</sup>, Portal IG<sup>7</sup>, e o site *Testosterona*<sup>8</sup>) e outros *blogs* menores.

<sup>2</sup> Formato de site na internet que permite que os usuários façam atualizações rápidas pelo compartilhamento e recompartilhamento de conteúdos como textos, imagens, citações, vídeos, links, e “conversas”.

<sup>3</sup> Fonte: <[http://www.vice.com/pt\\_br/read/a-bucepower-gang-a-nova-geracao-de-feminismo-no-tumblr](http://www.vice.com/pt_br/read/a-bucepower-gang-a-nova-geracao-de-feminismo-no-tumblr)>. Consulta em 6 de setembro de 2016.

<sup>4</sup> Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/post/130590535897/o-termo-bucepower>>. Consulta em 6 de setembro de 2016.

<sup>5</sup> <[http://www.vice.com/pt\\_br/read/a-bucepower-gang-a-nova-geracao-de-feminismo-no-tumblr](http://www.vice.com/pt_br/read/a-bucepower-gang-a-nova-geracao-de-feminismo-no-tumblr)>. Consulta em 6 de setembro de 2016.

<sup>6</sup> <<http://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2015/10/manda-nudes-adeptos-e-especialistas-debatem-pros-e-contras-da-pratica-de-enviar-fotos-sensuais.html>>. Consulta em 10 de setembro de 2016.

<sup>7</sup> <<http://delas.ig.com.br/comportamento/2015-06-26/bucepower-gang-agita-a-internet-postando-fotos-de-anonimas-sem-roupa.html>>. Consulta em 10 de setembro de 2016.

<sup>8</sup> <<http://www.testosterona.blog.br/mundo-macho/mulheres-madam-nudes-para-discutir-a-sexualizacao-feminina-bucepowergang>>. Consulta em 6 de setembro de 2016.

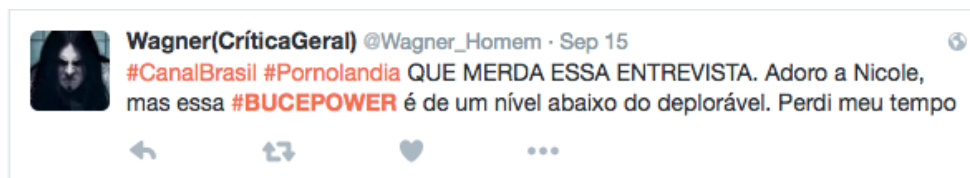


FIGURA 2: Tweet crítico à entrevista que Lay deu ao Canal Brasil sobre o *blog*.  
Fonte: <<https://twitter.com/>>. Acesso em 12 de dezembro de 2016

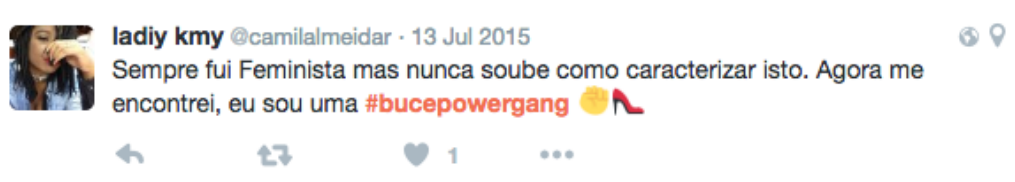


FIGURA 3: Tweets de apoio ao *blog*.  
Fonte: <<https://twitter.com/>>. Acesso em 12 de dezembro de 2016.

O site do BPG é hospedado no servidor do Tumblr. O Tumblr<sup>9</sup> é um serviço digital que pode ser classificado tanto como plataforma de *microblogging* quanto como site de mídia social (XU *et al.*, 2014)<sup>10</sup>, funcionando duplamente como um ambiente para criação de *sites* pessoais e como fórum de comunicação entre usuários. Através da criação de um endereço *online* hospedado em seu domínio e conectado a um perfil, pode-se compartilhar, recompartilhar, seguir, comentar e “gostar” de conteúdos em diversos formatos de mídia como imagens, vídeos, *gifs* e textos. Ao seguir outros *blogs*, suas postagens passam a aparecer no *dashboard* – a página inicial que funciona ao modo de um *feed*<sup>11</sup> – de maneira simultânea, exibindo um fluxo vertical, constante e heterogêneo de postagens.

Desde seu surgimento em 2007, a plataforma tem se mostrado como local relevante para a formação de redes de comunicação e interação entre pessoas que se identificam dentro de um escopo de visibilidade *queer*, incluindo LGBTs e não-binárias (ECKERT; STEINER, 2016). Esse movimento se dá através de páginas e usuários que fomentam práticas de autorrepresentações digitais (FINK; MILLER, 2013) no compartilhamento de conteúdos diversos como moda, teorias,

<sup>9</sup> Usaremos Tumblr, com inicial maiúscula, para designar a plataforma enquanto empresa. O uso do termo *tumblr*, com inicial minúscula, é usado para designar *blogs* hospedados dentro do Tumblr.

<sup>10</sup> Seguindo essa orientação, optamos pela denominação *plataforma social* ou simplesmente *plataforma* para designar o Tumblr ao longo do texto.

<sup>11</sup> Termo que designa um formato de visualização de informações em sites ou *blogs online* que é atualizado constantemente.

filosofia, literatura, *memes*, fragmentos verbovisuais do cotidiano pessoal e, inclusive, pornografia. Alguns exemplos, dentre tantos possíveis, são o *blog* ativista <http://chubby-bunnies.tumblr.com>, que posta autorretratos enviados por mulheres que, segundo a própria descrição, se considerem “chubby bunnies” (“coelhinhas gordinhas”), ou o <http://modelsofcolor.tumblr.com> que republica fotografias da mídia tradicional com modelos não brancos como forma de enaltecer a beleza de corpos menos privilegiados. Já argumentou-se, nesse sentido, sobre a importância das tecnologias de mídia em rede para grupos socialmente marginalizados (FOTOPOULOS, 2016). Ainda que os ambientes digitais não estejam imunes de corroborar e reiterar violências e estereótipos diversos (ARAUJO; MEIRA; ALMEIDA 2016; KAY, *et. al.*, 2015; UMOJA, 2012; UMOJA, 2013; SULLIVAN, 1997), e que sejam materialmente caracterizados por uma dinâmica neoliberal que opera sobre o trabalho gratuito de seus usuários cooptado por grandes empresas<sup>12</sup>, remanescem aí tais iniciativas de resistência.

Normalmente, o Tumblr permite que usuários da internet tenham acesso aos sites hospedados na plataforma, estejam eles logados ou não em seu sistema, de forma que a *url* de acesso torna o site disponível publicamente. No entanto, após a compra da empresa pelo Yahoo, em 2016, não é mais possível visualizar *tumblrs* identificados como NSFW - sigla em inglês para a expressão *Not Safe For Work*, que pode ser traduzida como “inseguro para o trabalho”, usada para indicar conteúdos sexualmente explícitos. Sem estar logado na plataforma e, assim, sem atestar virtualmente ser maior de 18 anos, não é possível visualizar o BPG – o que potencialmente dificulta o acesso imediato a ele. Essa barreira, no entanto, não existia na época da criação do *blog*. Os termos comunitários de uso do Tumblr permitem, por sua vez, que sejam hospedados conteúdos pornográficos ou que contenham nudez, ao contrário de outras grandes plataformas como o Facebook, Instagram e Twitter, que possuem regras mais rígidas e específicas. Ainda que existam algumas ferramentas de controle (tais quais o botão de *safe mode*<sup>13</sup> e a advertência para que se categorize como “Non-safe For Work” (NSFW) os *blogs* que contenham nudez e sexo explícitos), isto possibilita, ali, a circulação desses textos visuais com aval institucional e sem risco de banimento.

---

<sup>12</sup> O Tumblr foi comprado pela Yahoo! em 2013, que por sua vez pertence à Verizon Communications, multinacional e provedor *wireless* estadunidense. O termo “trabalho gratuito” se dirige às formas utilizadas pelos serviços de mídias sociais para gerar lucro através da atividade de usuários.

<sup>13</sup> Ativado de modo automático, filtra e não permite a exibição de conteúdos considerados *NSFW*.

A pornografia, nesse âmbito, manifesta-se como uma divisão temática que tensiona, internamente, aspectos textuais de posturas políticas relacionadas a gênero dentro das redes digitais. Compartilhar e interagir através de conteúdos midiáticos que atravessam a sexualidade pode se dar como uma forma de mobilizar aspectos políticos e autorrepresentacionais centrais para a gestão de visualidades pornográficas contemporâneas. Não por acaso, o Tumblr se tornou um local de circulação de pornografia *mainstream* (COLETTO *et al.*, 2017) mas, também, de criação de comunidades em torno de conteúdos direcionados aos olhos preteridos do pornô padrão. Nesse sentido, Coletto *et al.* (2017) mostram que 90% dos dois maiores aglomerados de produtores<sup>14</sup> de conteúdo pornográfico no Tumblr compartilham exclusivamente conteúdo adulto explícito direcionado para o público heterossexual ou homossexual masculino. Apesar disso, o mesmo estudo aponta que a plataforma é usada primordialmente por mulheres jovens: dos perfis amostrais que auto-reportaram suas informações demográfica (em torno de 1.7 milhões de pessoas), estimou-se que 72% dos usuários do Tumblr são mulheres com, em média, 26 anos.

Dentre a pornografia que é facilmente encontrada nos diferentes *tumblrs*, uma categoria é para nós especialmente relevante: a autopornografia, gênero especialmente relevante no contexto de mídias digitais associadas a plataformas sociais de compartilhamento (TZIALLAS, 2015; JACOBS *apud* TZIALLAS, 2015). Como prática de autorrepresentação, utiliza uma forma vernacular da fotografia digital que se tornou lugar comum para a apresentação *online* de si: os *selfies* e, em sua variação com nudez, são conhecidos como *nudes* (conceitos com os quais trabalharemos mais detalhadamente adiante).

Nesse contexto, o BPG compila uma coleção, atualmente menos movimentada, de *nudes* e frases relacionadas de maneira ampla a discursos de empoderamento feminino, elogios à diversidade corporal, ao amor próprio, auto-aceitação, à liberdade sexual. Algumas frases encontradas, por exemplo, são: “Quem dita as regras sou eu! O corpo é meu!”; “preta, gorda, com estrias, e vai ter selfie sim! #somostodaslindas”; “Meu corpo! Minha revolução!”; “Ame se. Amor próprio é uma delícia!”; “Eu que dito o meu padrão de beleza, não é você que vai me fazer depilar”; “Linda, libre y loca”; “Eu não preciso do seu julgamento para saber se sou ou não bonita (...); “Linda! O amor é interno e aflora. De dentro pra fora!”.

---

<sup>14</sup> A pesquisa contou com uma amostra de 130 milhões de usuários e 7 bilhões de links do Tumblr, e foram considerados “produtores de conteúdo” os blogs que postam conteúdo original na rede da plataforma social.

O formato das postagens varia entre fotografias e textos, ou fotografias acompanhadas de legendas, compondo uma grade heterogênea de informações visuais e verbais (FIG. 4) em sua página inicial. Nem todas fotografias são *nudes* ou autorretratos. O *blog* também é permeado por memes, *gifs*, perguntas e respostas<sup>15</sup>, outros tipos de fotografias e ilustrações reblogadas. A maioria das postagens na página corresponde figurativamente a imagens visuais de mulheres nuas, sendo a maior parte retratos<sup>16</sup>, havendo também algumas poucas exceções que compreendem fotos de objetos, paredes com inscrições (*pixos*) ou *printscreens*, por exemplo.

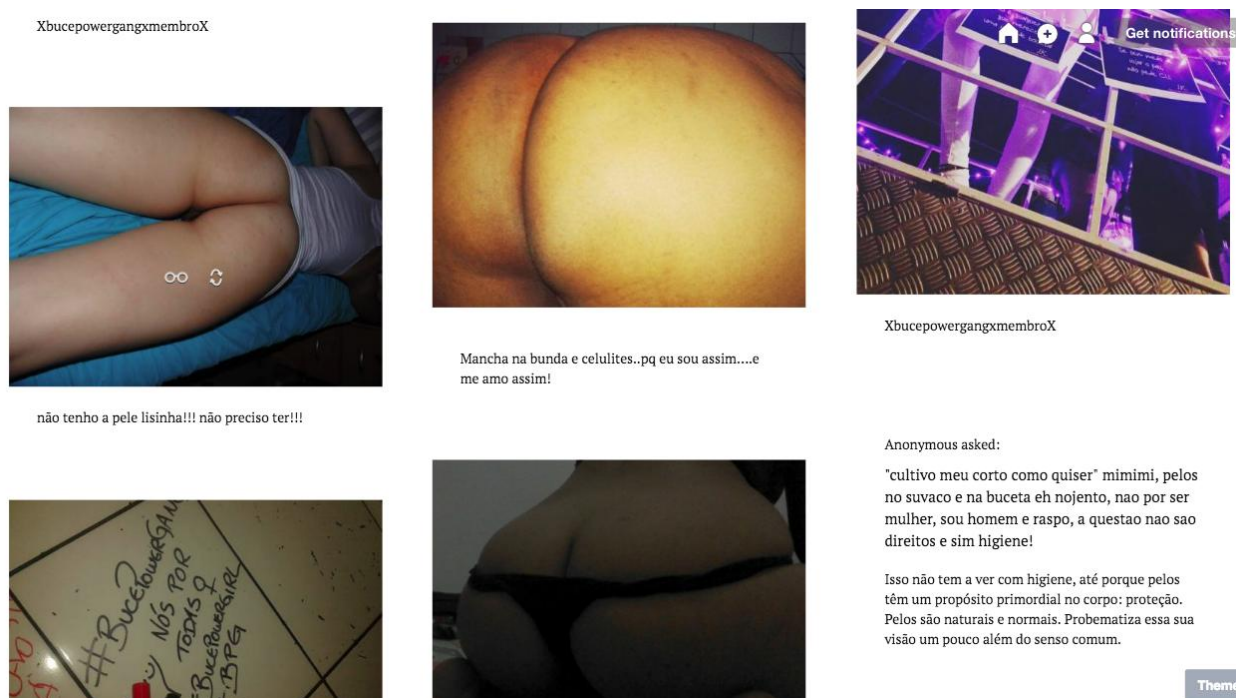


FIGURA 4: Excerto do conteúdo verbovisual do Bucepowergang.  
Fonte: <[www.bucepowergang.tumblr.com](http://www.bucepowergang.tumblr.com)>. Acesso em: 17 de abril de 2017.

<sup>15</sup> O Tumblr permite na plataforma que se enviem perguntas aos gestores da página (de maneira anônima ou não), que podem ser publicadas com a resposta correspondente no formato de uma caixa de texto (como pode-se ver no canto direito inferior da Fig. 4).

<sup>16</sup> Utilizamos o termo “retrato” em sua concepção mais ampla, sendo qualquer imagem visual que represente figurativamente uma pessoa.

Justamente na observação da confluência não acidental entre as imagens e o material escrito presentes no acervo verbovisual do *blog* é que se torna especialmente possível nos voltarmos ao questionamento fundamental da pesquisa. Explicamos. Se o conteúdo verbal presente nas postagens do BPG possui uma identidade política marcante, as imagens visuais, se tomadas isoladamente, nem sempre. Elas parecem suficientemente próximas daquelas que se pode encontrar em *sites* pornográficos e de vazamentos, repercutindo um repertório visual análogo: as poses, a gestualidade sexualmente sugestiva e os corpos manifestados ali poucas vezes dizem, a partir da própria imagem visual, a que vieram. Alguns usuários inclusive comentam essa particularidade, algumas vezes em tom de provocação, com intenção de esvaziar o caráter político da iniciativa. Esse aspecto pode ser melhor exemplificado pela postagem que mostramos a seguir (FIG. 5), na qual um comentador anônimo, presumivelmente masculino, exalta em tom irônico o potencial pornográfico das imagens visuais:

Anonymous asked:

Bato punheta vendo essas fotos mesmo.  
Continuem mandando mais fotos. Obrigado.

Bom, como recebemos mensagens desse tipo com alguma frequência, achamos melhor esclarecer algumas coisas.  
Esse projeto, que vocês podem acompanhar aqui pelo tumblr, foi idealizado, feito e é mantido por mulheres. Mulheres com vivências muitas vezes doloridas, lotadas de opressão, vergonha e silenciamentos. É feito por quem sente na pele dia após dia o peso de ser invisível dentro da sociedade, e falamos de política, não de pagar menos na boate. Por quem tem seus direitos duterpadados e roubados. Todas aqui lutaram para conquistar o amor-próprio que nunca nos é dado de bom grado, nunca nos é devido. Nós lutamos, juntas e separadas, todos os dias de nossa caminhada para ter voz, essa que muitos insistem em nos negar como acontece quando recebemos uma mensagem como essa, que tenta de todo modo nos invisibilizar e nos jogar de volta para um canto escuro onde somos bombardeadas pela vergonha e julgamento.

Acontece que aqui somos todas emponderadas, caminhamos para isso, nos unimos para conversar com nossas irmãs, para dividir e dizer “irmã, você não é mais refém desses padrões e julgamentos, você não é mais invisível, sua voz será ouvida”. O BPG é de mulheres para mulheres, e são elas que nos interessam. Vocês podem vir de zé pequenice tentando calar nossa luta, abafar nossa voz e nos tirar o poder que hoje temos, mas não vão conseguir. Por mais que vocês se incomodem de ver surgir toda uma geração de mulheres que não vão se calar diante de suas atrocidades contra nossa classe, que não vão tremer com assédios, intimidações e tentativas de nos diminuir, nós não vamos parar. Punheta virtual não intimida quem vive à mercê de perigos reais. Vocês podem até tentar virar a cara, mas não vão conseguir ignorar por muito tempo que nós estamos cada dia mais conscientes, fortes e unidas. Vocês podem se incomodar e tentar nos desmotivar, mas aqui temos um propósito social e político. Por mais que tentem nos reduzir a objeto e que tenham que se utilizar dessa fala barata e rasa para nos invalidar, só reforçam a urgência da nossa luta. Nós não cedemos à intimidações baratas. Esperamos que essa resposta seja clara. Aqui homens e suas punhetas covardes não importam, queremos união com nossas IRMÃS e o poder que nos é devido.

FIGURA 5: Pergunta anônima e resposta dada por integrantes da moderação do *blog*.  
Fonte: <[www.bucepowergang.tumblr.com](http://www.bucepowergang.tumblr.com)>. Acesso em 21 de setembro de 2017.



Podemos perceber, nos comentários mostrados acima, que há a explicitação de um conflito que concerne a aparição do corpo feminino nu, formado entre uma visão (supostamente) masculina, e a resposta das moderadoras do *blog*. Esse é um exemplo de como é perceptível que, a partir de diversos esforços, essas fotografias são abraçadas por uma outra rede textual (ABRIL, 2013) e adquirem um enredo específico. Dessa forma, qualificam sua fruição e deixam ver algo distinto daquilo que é comumente encontrado em sites pornográficos. Esses *nudes*, postados publicamente por suas autoras são, assim, atravessados por questões políticas essenciais: ao mesmo tempo em que promovem a apresentação de corpos femininos nus, parecem dizer de potências políticas em processos comunicacionais. Tensionadas entre a manifestação engajada e o surgimento de um texto pornográfico, as imagens visuais presentes no BPG se inserem em disputas textuais em ambientes digitais que incidem especialmente sobre o signo do corpo feminino. Como, no entanto, o autorretrato, compartilhado publicamente em uma plataforma *online*, contribui, aqui, para esse propósito?



 bucepowergang  
XbucepowergangxmembroX

FIGURA 6: Autorretrato publicado no *blog* BPG.  
Fonte: <[www.bucepowergang.tumblr.com](http://www.bucepowergang.tumblr.com)>. Acesso em 21 de setembro de 2017.

## 1.2 Imagens visuais *online* e corpos femininos

A exclusão digital por clivagem de gênero é uma das iniquidades mais amplificadas pela disseminação das tecnologias digitais (ANTONIO e TUFFLEY, 2014). Especialmente em países em desenvolvimento<sup>17</sup>, onde outras desigualdades também afetam mais as mulheres, a exclusão na educação tecnológica e no *design*, constrangimentos institucionais e financeiros, assim como variáveis socioculturais (como o menor tempo livre devido à superexploração nas atividades e responsabilidades domésticas e o favorecimento de um controle masculino das tecnologias) despontam, segundo Antonio e Tuffley (2014) como fatores centrais para a marginalização generificada. Segundo Neeely (2012), feministas vêm historicamente protestando contra a invisibilidade das mulheres em relação a novas tecnologias<sup>18</sup>. Se as desigualdades se fazem presentes no acesso e no uso das tecnologias digitais de comunicação, elas parecem ressoar também no âmbito das representações visuais digitais, que deixam ver vidas e corpos femininos nas textualidades *online* que circulam cotidianamente. Nesse lugar, a fotografia e, especialmente, a prática do autorretrato compartilhado em rede, como argumentaremos, têm papéis importantes na gestão de auto-visualidades recentes.

Em grande parte das plataformas sociais mais utilizadas, os termos de uso regulam formalmente as práticas relacionadas ao aparecimento ou à invisibilização das representações visuais dos corpos. Normalmente, opera-se uma designação classificatória que distingue conteúdos entre aqueles considerados violentos ou não-violentos e pornográficos ou não-pornográficos – que determina os conteúdos que são proibidos ou não-proibidos de circular, respectivamente. O Facebook e o Instagram, por exemplo, têm regras especialmente estritas. Seus termos proíbem de forma assertiva, apesar das definições vagas, conteúdos de nudez e pornografia<sup>19</sup> – o que, por sua vez, não inviabiliza conteúdos de cunho comumente compreendido no âmbito do “sensual”, como propagandas de roupas íntimas. O Tumblr, por sua vez, não possui

<sup>17</sup> “Estima-se que as mulheres constituam 25% ou menos dos utilizadores de Internet na África, 22% na Ásia, 38% na América Latina e apenas 6% no Médio Oriente. Menos de 10% dos usuários de Internet na Guiné e no Djibuti são mulheres, menos de 20% no Nepal e menos de 25% na Índia. Apenas 20% dos utilizadores da Internet na Grécia são mulheres e pouco mais de 25% em Portugal.” (ANTONIO & TUFFLEY; 2014).

<sup>18</sup> Ver também, por exemplo, Harcourt (1999), Hocks (1999) e Sullivan (1997).

<sup>19</sup> Segundo os termos de uso do Facebook: “Às vezes, as pessoas compartilham conteúdos contendo nudez devido a campanhas de conscientização ou projetos artísticos. Restringimos a exibição de nudez pois alguns públicos da nossa comunidade global podem ser mais sensíveis a esse tipo de conteúdo, principalmente devido à bagagem cultural ou idade. (...)” (Facebook, n.d.).

restrições<sup>20</sup> em relação à postagem de conteúdos pornográficos, de forma que a visualização do nu obtém respaldo nessa plataforma. As regras que constituem essas distinções categóricas são balizadas por definições socioculturais do que pode ou não ser considerado sexualmente sugestivo ou explícito, ou demasiado agressivo ou impróprio. Sejam os parâmetros mais ou menos oficializados, a aparição em texto visual da imagem feminina não se dá, na internet, de forma isolada da *offline* – pelo contrário, as dinâmicas em rede e *offline* se entrecruzam permanentemente. Isso implica a observância de critérios morais e estéticos (menos ou mais) tácitos de visibilização e invisibilização da aparição de corpos definidos como tais, critérios estes que disponibilizam, classificam e regulamentam visualidades digitais do corpo feminino. Alguns estudos (ARAÚJO *et al.*, 2016; KAY *et al.*, 2015; NOBLE, 2012; NOBLE, 2013; SULLIVAN, 1997) apontam para a reprodução de estereótipos de gênero, raça e beleza em imagens que aparecem no buscador Google. Recentemente, Araújo, Meira Júnior e Almeida (2016), por exemplo, analisaram a ocorrência de imagens relacionadas ao termo “mulher bonita” entre aquelas disponíveis na internet e oferecidas pelos principais *search engines*, e encontraram um forte viés de raça e idade: em todos os 50 países analisados, o aparecimento de imagens de mulheres brancas e jovens sobrepõe-se aos demais corpos.

Sullivan (1997) nomeia de *cibersexismo* as reverberações de um *male gaze*<sup>21</sup> na *web* presente, por exemplo, no direcionamento de material publicitário a um espectador ideal geralmente masculino e o grande número de *sites* que têm sua atividade baseada na gestão e venda de corpos femininos (como *sites* de imagens de celebridades, pornográficos ou de prostituição). Sabemos que o sexismo na mídia não é uma questão nova e tampouco desatualizada (ver, por exemplo: MENESES, 2012; TUNA; FREITAS, 2012; MENDONÇA, 2012). Nesse sentido, Sullivan enfatiza que a internet é um âmbito que atualiza novos arranjos de antigas opressões, mas com diferenças importantes em relação aos meios de comunicação *offline*:

(...) essas revistas são enviadas em invólucros castanhos e consumidas por indivíduos no privado, enquanto esses hipertextos da Internet colocam as imagens objetivadas das mulheres em uma das mídias mais públicas já inventadas – a World Wide Web. Enfatizar a natureza pública desse meio não é negar a maneira como o sexismo, o classismo e o racismo influenciam e limitam o acesso à tecnologia da Internet para

<sup>20</sup> A plataforma inclusive prevê tal tipo de conteúdo, indicando que os *blogs* que o fizerem se identifiquem como NSFW (TUMBLR, 2017). No entanto, de acordo com seus termos de uso, não é permitido usar o Tumblr como hospede de conteúdos pornográficos para outros sites externos.

<sup>21</sup> A expressão foi criada por Laura Muvey (2013), e nos aprofundaremos em sua conceituação mais à frente. Significa, em linhas gerais, o olhar sobre mulheres e sobre o mundo a partir de uma perspectiva de agência masculina e heterossexual, que identifica a mulher apenas como objeto de seu prazer.

muitas pessoas em todo o mundo, mas apontar como essa nova tecnologia pode reforçar e ampliar tais opressões de novas maneiras. (SULLIVAN, 1997, p. 193).

Além das plataformas sociais e buscadores, os *sites* de conteúdo pornográfico surgem como propulsores representativos da disponibilidade de imagens visuais digitais de corpos femininos. Ao lado de endereços como Google, YouTube, Yahoo, Facebook e Twitter, o *ranking* global Alexa, que mensura o tráfego de endereços<sup>22</sup> na web, aponta o Pornhub.com em 44º lugar entre os 50 *sites* mais acessados globalmente. No Brasil figuram dois endereços de portais de pornografia, também entre os 50 mais acessados, ocupando os 37º e 44º lugares da lista. Os *sites* que vendem<sup>23</sup> pornografia constituem lugares de circulação ativa de textos visuais sobre corpos: estudos quantitativos (LINS, 2015) já atestaram a associação relevante entre pornografia e mídias digitais *online*, demonstrando que esses ambientes são expressivos para o consumo e produção desse conteúdo.

A Wikipedia, por exemplo, fornece um bom indicador da vastidão da pornografia na *web*, que parece pelo menos considerável em relação à variedade: no artigo que busca listar os subgêneros pornográficos (“List of pornographic subgenres”, n.d.), contamos mais de 130 subcategorias que ainda podem se associar e se desdobrar em outras, formando um vasto vocabulário para a indexação de conteúdos ainda mais específicos. Em meio a tantas categorias e subcategorias possíveis, nos chama atenção a “pornografia de vingança” ou de “vazamento”<sup>24</sup>.

Classificados sob tais rubricas existem *sites*<sup>25</sup> que hospedam fotografias e vídeos de mulheres nuas, incluindo autorretratos, que são supostamente amadoras, verídicas e distribuídas sem sua autorização – o que constitui, presumivelmente, o cerne de sua atratividade. Esse conteúdo, além de se prestar à excitação sexual, qualifica uma punição às mulheres através da

---

<sup>22</sup> O tráfego é medido pela contagem do número de visitantes únicos em uma página, combinado ao número de URLs acessadas naquela página, sendo ambas as variáveis coletadas a partir de uma amostragem correspondente à população mundial de usuários da internet, segundo informa o *site* oficial da Alexa (n.d.).

<sup>23</sup> Por “vender”, entendemos não apenas o comércio direto a clientes finais, mediante pagamento por meio de assinaturas e conteúdos *on demand*, mas também a oferta de conteúdo gratuito aos espectadores com a venda simultânea de espaços para a publicidade em áreas do *site*.

<sup>24</sup> Segundo a definição de Lenhart, Ybarra e Price-Feeney (2016), ela ocorre quando “alguém mostra, envia ou posta fotos nuas ou quase nuas ou vídeos de outra pessoa sem o consentimento da pessoa retratada. (...) As imagens são, por vezes, postadas por um parceiro romântico no desfecho de uma ruptura ou durante uma briga, ou pode ser obtido pela invasão (*hack*) de um espaço privado *online*, roubando as imagens” (LENHART, YBARRA & PRICE-FEENEY, 2016, p. 3).

<sup>25</sup> A circulação da “pornografia de vingança” e de imagens íntimas sem consentimento também ocorre através de aplicativos de mensagens nos *smartphones* (como WhatsApp, Telegram, e Snapchat).

exposição de seus corpos<sup>26</sup>, várias vezes gerando riscos para sua integridade física e emocional através de rechaços digitais públicos e ameaças violentas. Nesse caso, observamos que tal disponibilidade pública das representações visuais de nus femininos não apenas ilustra um acervo digital destinado a fins de consumo sexual tipicamente heterossexual e masculino como atua como elemento que se relaciona diretamente ao exercício de opressões, sendo os nus femininos “vazados” usados como fonte de difamação e consequentes violências contra as pessoas ali retratadas.

A manutenção dessas opressões, portanto, incide sobre as fotografias femininas de maneira particular, classificando e regulamentando visualidades digitais do corpo feminino de forma normalizada. No entanto, há também espaço na internet para o exercício de questionamentos. Como ambiente de intercomunicação participativa, a *web* já foi inclusive entendida como um “campo de batalha para a sexualidade”<sup>27</sup> (RAMOS, 2013), que “reúne embates políticos acerca de significados e restrições sobre os corpos, comportamentos e usos dos prazeres” (LINS, 2015). Os movimentos atuais de questionamento político relacionados ao gênero encontram modulações recentes que, desde 2014, parecem vir mostrando sinais de crescimento – pelo menos é o que sugere o relatório do Google Trends: a partir desse ano, a procura pelo termo “feminismo” mostra um gráfico ascendente no Brasil e no mundo<sup>28</sup>.

O uso de autorretratos digitais nus tem tido centralidade em algumas manifestações de tensões políticas relacionadas à nudez, ao pornográfico e ao corpo feminino nesse âmbito. Por exemplo, a *hashtag* #FreeTheNipple (ou como foi utilizada no Brasil, na adaptação #MamiloLivre) foi usada em 2012 para protestar contra as políticas de censura do Facebook e Instagram, que baniram fotografias de mães amamentando, repercutindo uma crítica ampla ao que foi considerado uma censura abusiva ou ato de discriminação por parte das plataformas (SIBILIA, 2015). O mamilo feminino, proibido no contexto dessas redes por pertencer ao que se define, segundo seus critérios, como conteúdo adulto ou pornográfico, figura descoberto nos

---

<sup>26</sup> Prática também conhecida como “*slut-shaming*” (que pode ser traduzido por algo como “envergonhamento de vadias”).

<sup>27</sup> Como lembra o autor, “a internet é um campo social multifacetado que serve à visualização e à repercussão desses embates, além de ser também um espaço onde tais embates se realizam por meio da disseminação das posições em luta” (RAMOS, 2013, p. 2).

<sup>28</sup> Como pode ser consultado em <https://trends.google.com.br/trends/explore?q=feminism> e em <https://trends.google.com.br/trends/explore?geo=BR&q=feminismo>

*nudes* associados à *hashtag* compartilhados no Tumblr que, na ocasião, formaram<sup>29</sup> textos provocativos referentes ao evento.

Esses textos repercutem uma resistência ao que seria, como propõe Sibilia (2015), uma pornificação contemporânea do olhar sobre o corpo. A *hashtag* “#fatspo” também é um exemplo forte no uso de *selfies* e *nudes* no Tumblr. Redução de “*fat inspiration*” (“inspiração gorda”) e em ressonância com discursos feministas que celebram o “*body positivity*”<sup>30</sup> e os diferentes tipos de corpos, ela se contrapõe à “#thinspo” (“*thin inspiration*”, ou, “inspiração magra”), utilizada em contextos de exaltação ao corpo magro e da anorexia nas redes do Tumblr. Outro exemplo é o *blog* Fat People of Colour, alimentado com retratos e autorretratos de mulheres negras e gordas e assim criando um espaço comunitário para seu compartilhamento e visualização que, segundo Williams (2017), pode impactar positivamente na imagem corporal e na autoestima das participantes e interlocutoras do conteúdo. Como ressalta a autora (WILLIAMS, 2017), as imagens que circulam nessa esfera divergem muito daquelas encontradas na mídia corporativa *offline*, na qual esses corpos são largamente sub-representados.

Artistas, influenciadores digitais e diversas usuárias também têm usado o autorretrato como forma de dar a ver corpos que mostram pelos, sangue, flacidez, gordura, estrias e outras marcas corporais que desafiam uma estética normativa da feminilidade (BORDO, 1995; SIBILIA, 2014) e contrastam com as peles lisas<sup>31</sup> de modelos tradicionais. Molly Soda, Hannah Hill, Molly Matalon e Prue Stent são alguns exemplos de pessoas que se identificam com uma geração que já foi apelidada pejorativamente de *Tumblr feminists*<sup>32</sup>. No cenário latinoamericano, mulheres como Aleta Valente, Laysa Moretti, Priscila Fernandes e Fani Sosa são artistas, acadêmicas e/ou personas com perfis nas plataformas digitais que realizam uma divulgação análoga em seus *feeds*. Os conteúdos que produzem e compartilham têm em comum a centralidade do corpo e sua exposição explícita, deliberada e sexualmente irônica. As narrativas

<sup>29</sup> Atualmente, a *hashtag* já é usada de maneira não necessariamente vinculada a esse evento.

<sup>30</sup> *Body positivity* é uma expressão estrangeira de tradução literal “positividade corporal”, usada para localizar discursos de aceitação do próprio corpo, e das diferentes formas corporais como um todo, historicamente associados aos movimentos LGBT, *queer* e anti-racistas. Ele foi retomado nos últimos anos em diversas campanhas *online* contra a definição de padrões de beleza como, por exemplo, no uso da *hashtag* #effyourbeautystandards, lançada pela modelo *plus size* Tess Holliday no Instagram (CWYNAR-HORTA, 2016) em resposta a mensagens midiáticas que associavam beleza a estar magra. Optamos, em alguns momentos, por usar a expressão em inglês em referência a seu uso contextual em ambientes *online* que é também, geralmente, nessa língua.

<sup>31</sup> Paula Sibilia (2014) já discute a centralidade da textura da pele (lisa) como elemento de certa normatização estética feminina.

<sup>32</sup> Definição muitas vezes pejorativa, conforme lê-se no Urban Dictionary (“Tumblr feminism”, n.d.).

nas quais estes corpos geralmente se inserem, mostrando situações casuais, tendem a mostrar fotografias domésticas e espontâneas: no quarto, no banheiro, no quintal, comendo algo em um restaurante, andando na rua. A situação casual do ato de fotografar e a centralidade do corpo presente nesse material fotográfico são, nisso, bastante semelhantes ao caso do Bucepowergang: uma manifestação espontânea e tópica de algumas mulheres com recursos, em geral, amadores. Para além do conteúdo de suas criações visuais, destacamos a tônica presente em tais trabalhos artísticos: realizações da mulher com a câmera e sua nudez corporal autoexposta como centro dos efeitos políticos de textos verbovisuais digitais. Seus processos de feitura e compartilhamento essencialmente casuais são possibilitados por uma série de fatores materiais que também condicionam seu uso circulação.

### **1.3 Autorretrato digital contemporâneo: materialidades da fotografia compartilhada em rede**

Em 14 de dezembro de 1829, Joseph Niépce e Louis Daguerre firmaram em contrato a coautoria da câmera fotográfica, instrumento inventado com fins de fixar a imagem obtida pela *camera obscura*. O Estado francês interveio e colocou a invenção em domínio público, criando condições históricas para um desenvolvimento *contínuo e acelerado* dessa tecnologia (BENJAMIN, 1994, p.91). Esse foi o tempo das fotografias de Félix Nadar, final do século XIX, no qual a atividade fotográfica se relacionava com a lógica das artes de feira: esporádico e dispendioso, um clichê<sup>33</sup> de Daguerre<sup>34</sup> era guardado em estojos como uma jóia, tamanho seu valor e estimação.

Nada em relação a essas fotografias era corriqueiro e, como lembra Ana Peraica (2017), a produção de autorretratos era extremamente difícil até, pelo menos, a implementação do *timer* fotográfico nos anos 1920. A chapa de metal, pouco sensível, necessitava ser exposta longamente à luz (no início, durante horas, reduzidas posteriormente a minutos), de forma que os modelos precisassem estar em ambientes relativamente controlados, onde pudessem se manter por algum tempo sustentando a pose e o olhar. Até mesmo nos jornais, a fotografia não circulava

---

<sup>33</sup> Placa de metal matriz que passa por processos fotossensíveis, nos quais ficam gravadas as imagens fotográficas em relevo.

<sup>34</sup> Segundo Benjamin, “elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza pálida” (1994, p. 93).

cotidianamente e não se prestava ao suporte narrativo e documentário como viria a fazer mais tarde. A técnica dessas primeiras fotografias, em um segundo momento, foi popularizada pelos retratistas que, abandonando paulatinamente o pincel e a tinta, passaram a vender os retratos fotográficos e os álbuns de família, que passam a figurar nas mesas de centro das casas mais abastadas. Segundo Benjamin, esse foi um momento chave da entrada dos “homens de negócio” na fotografia, deslocando-a rumo ao que o filósofo entende como uma vulgarização de sua reprodução.

No final do século XIX, os primeiros negativos fotográficos foram introduzidos no mercado, e os primeiros modelos de câmera fotográfica portátil do mundo começara a circular no mercado. A câmera portátil da Kodak, posta à venda com o slogan “*You press the button – we do the rest*”<sup>35</sup> – foi um marco da popularização do estilo de fotografia *snapshot*: espontâneo, casual e doméstico. Um novo momento surge para o retrato, junto com a oferta de diversos modelos de câmera por diferentes indústrias. A fotografia se aproxima de um uso mais eventual e intimista: se antes figurava cerimoniosamente como um avatar de personalidades e de linhagens familiares, agora transforma-se em (e é vendida como) uma ferramenta de fixar momentos cotidianos no papel, máquina de registro e de resgate afetivo, artefato central na fixação material da memória familiar. Apesar disso, as fotos analógicas ainda dependem em grande parte do intermédio de profissionais para se tornarem visíveis, por derivar dos processos de revelação química em estúdios especializados.

De lá para cá, a disponibilidade de tecnologias fotográficas aumentou e se modificou notoriamente com o desenvolvimento da fotografia digital (em torno de 1975)<sup>36</sup> e sua popularização relativamente recente que, nos Estados Unidos, se deu em torno de 1997<sup>37</sup>. Se os modos de uso dessas câmeras, domésticas e portáteis, se assemelham em muitos aspectos às analógicas, algumas características de seu funcionamento convidam a novos modos de fazer. A possibilidade de produzir e descartar imagens sem custo material imediato, e a de visualização rápida ou até simultânea<sup>38</sup>, introduziram mais velocidade e trivialidade ao gesto fotográfico,

<sup>35</sup> Fonte: <<http://www.kodak.com/br/pt/corp/aboutus/heritage/milestones/default.htm>>. Acesso em: 12 de abril de 2017.

<sup>36</sup> Kodak anuncia a criação do protótipo da primeira câmera digital do mundo, que possuía um sensor de 100 por 100 pixels (0.01 megapixels).

<sup>37</sup> Lançamento da câmera Sony Mavica, grande sucesso de mercado.

<sup>38</sup> A primeira câmera com visor acoplado de LCD data de 1995, do modelo Casio QV-10, no qual era possível visualizar apenas o enquadramento e não as funções relativas à iluminação.



tornando, de forma geral, as imagens fotográficas mais descartáveis e substituíveis. As câmeras digitais portáteis trazem um modo de realização do retrato que pode envolver processos unicamente domésticos: de posse da câmera digital, qualquer pessoa se torna individualmente apta a se fotografar e a se ver em imagem visual, rapidamente e em sua intimidade, se assim quiser. Essas novas possibilidades parecem ter sido acentuadas com a chegada da câmera fotográfica acoplada ao telefone móvel – inovação especialmente paradigmática para análise dos modos de autorrepresentação, autopromoção e autorreflexão contemporâneos.

Ao se unir a um outro aparelho de função primária inicialmente diversa, as características de portabilidade e casualidade da câmera ganham força<sup>39</sup>. Três características principais parecem fazer os *smartphones* desafiar a lógica da fotografia convencional na qual a ordem diagramática da prática tradicionalmente se exerce por uma distância entre fotógrafo e fotografados, divididos pelo aparato da câmera (FROSH, 2015, p.1611): (a) o pequeno porte, de fácil mobilidade e manuseio, (b) um display que torna visível uma imagem pré-fotográfica à distância da mão e (c) as câmeras frontais. Esses aportes técnicos possibilitam o autorretrato a partir de uma outra lógica espaço-representacional, que é mais receptiva para a união dos lugares da enunciação e da representação (FROSH, 2015), colocando o corpo do fotógrafo (que é idêntico ao corpo do sujeito fotografado) como a própria plataforma a partir da qual a câmera opera, em uma dinâmica tipicamente gestual: “Mais do que formar uma barreira entre o fotógrafo e o que é visto, a câmera do *smartphone* produz uma imagem reflexiva para contemplar a si mesma, se assemelhando a nada mais do que um espelho de bolso” (FROSH, 2015, p.1621, tradução nossa.). Multifuncionais como um “canivete suíço” (JENKINS, 2009), os telefones celulares e as câmeras a eles acopladas são objetos técnicos centrais para a fotografia contemporânea vernacular, registrando e compartilhando, privada ou publicamente, informações digitais sobre pessoas e instantes. Os autorretratos colocados em circulação na rede participam de práticas sociodiscursivas atuais da autorrepresentação e da memória: postagens, *status* e *stories*<sup>40</sup> são apenas alguns modelos de inscrições da presença virtual através de atualizações veiculadas em perfis nos serviços e plataformas sociais, muitas vezes realizadas via *smartphones*. Os modos

<sup>39</sup> Os primeiros celulares com câmeras acopladas tinham menos de um megapixel de resolução; o primeiro celular com uma câmera frontal, data do final de 2003#. Hoje, os aparelhos celulares com câmeras possuem recursos avançados (como *flash*, foto panorâmica, HDR#, entre outros próximos aos das câmeras profissionais#), e grandes resoluções. Além disso, são bastante comuns, sendo atípico encontrar um *smartphone* sem o artifício.

<sup>40</sup> “Stories” é um modo de compartilhamento instantâneo de fotografias e vídeos que ficam disponíveis por um tempo específico (geralmente, 24 horas, como ocorre no Instagram e no Snapchat, mas que pode ser diminuído), e podem ser postadas através de perfis individuais, muitas vezes formando sequências narrativas sobre eventos banais.

de produzir, sua circulação e peculiaridades materiais, mais do que nunca, viabilizam a fotografia de si como mediadoras de relações comunicacionais a partir da visibilização compartilhada de auto-inscrições digitais.

As fotografias tiradas com eles, além de fixações materiais da memória, são usadas para enviar e distribuir informações sobre nossa vida e nós mesmos, contando histórias e deixando rastros virtuais sobre lugares em que estivemos, eventos, pessoas, objetos, marcas e instituições com os quais nos relacionamos. Portanto, se, em um primeiro momento, a união entre os telefones e as câmeras poderia soar como uma espécie de quimera tecnológica, hoje vemos com naturalidade essa associação que se dá na comunhão de várias funcionalidades, como a de comunicar. Esse processo não poderia ocorrer, evidentemente, sem os aplicativos de comunicação de mensagens e redes sociais, que participam e possibilitam a criação de ambientes conversacionais que posicionam a fotografia no momento da interação discursiva, como uma mídia do “aqui” e “agora” (FROSH, 2015) que conecta os interlocutores no espaço digital. Nesse sentido, sua indiciabilidade passa a operar mais “na temporalidade do presente mutável, do que naquela do passado recuperado” (FROSH, 2015, p.1609, tradução nossa). Tais registros fotográficos digitais, recorrentes nos processos comunicativos cotidianos<sup>41</sup> que se passam nas plataformas sociais *online*, participam como elementos textuais significativos para a construção de narrativas de si.

Assim, o advento das tecnologias digitais se relaciona com novas maneiras de produzir, ordenar, distribuir, armazenar e representar informações – dentre elas, a informação visual. Não apenas os textos visuais digitais são facilmente, e a custo baixos, reproduzidos e editados, como tornam instável a noção de dependência de um “original”. As fotografias analógicas apresentam uma lógica da reprodutibilidade mais próxima às gravuras e à prensa – no sentido de vindicar de um objeto matriz (seja ele uma chapa metálica, uma xilogravura, um clichê tipográfico ou o filme) para conceber cópias – ainda que tais cópias sejam indiferenciáveis entre si. Já os textos visuais digitais são formados por um código binário, uma cifra que, a partir do momento em que

---

<sup>41</sup> Essa tendência é crescente, como mostra a 27ª Pesquisa Anual de Administração e Uso da Tecnologia da Informação elaborada pela FGV (disponível em: <<http://eaesp.fgvsp.br/sites/eaesp.fgvsp.br/files/pesti2016gvciappt.pdf>>. Acesso em 10 de março de 2017). No Brasil, por exemplo, estimou-se que em maio de 2016 haviam 168 milhões de *smartphones* em uso. Em pesquisa de 2014 da agência We Are Social (disponível em <<https://wearesocial.com/uk/special-reports/social-digital-mobile-worldwide-2014>>. Acesso em 10 de março de 2017), constatou-se que aproximadamente 38% da população possui contas ativas em plataformas sociais em seus celulares, e este número tem tido uma taxa de crescimento de 15% em relação ao anterior.

é criada, se torna mais do que potencialmente reproduzível, mas virtualmente duplicável. Isso representa uma mudança também paradigmática, como explicita Martin Prada, em contraste a uma *estética da desapareição* que Paul Virilio (1998) identifica como própria da fotografia analógica:

A fotografia, imagem sempre ligada à memória, ao que esteve um instante diante da lente da câmera e já não está, ao que inevitavelmente desapareceu [...] é agora substituída pela imagem digital, uma imagem que é a de um "ali sendo". Porque a imagem que vemos na tela do computador está parcialmente se gerando nela mesma a cada momento, sendo interpretada por um *software* concreto e visualizada segundo o tipo e configuração do monitor em que se mostra. O momento da presença diante de nossos olhos dessas configurações visuais é testemunho de uma fase de sua própria produção. Portanto, indiferenciação cada vez maior entre o ver e o produzir da imagem, entre assistir à imagem e o "estar sendo" da imagem (PRADA, 2010, p. 45, tradução nossa).

De forma análoga, Abril (2007) aponta para uma mudança paradigmática no estatuto do texto visual a partir de sua emergência eletrônica, que agora prescinde de um caráter propriamente contemplativo em um sentido aurático ou essencialista. As imagens dos entornos visuais digitais são "recriadas" quando se dão a ver, em um sentido mais relacionado à simulação e à performance, processo que ultrapassa o mero "representar" existente no pressuposto de sua referência indicial. Enquanto código, a qualidade propriamente ótica do texto não é visível. A imagem digital só existe enquanto visualidade na medida em que é interpretada através de um *software* e modulada através de uma tela ou projeção. Por isso, é possível dizer que ela se reproduz em cada lugar e momento em que emerge e, por isso, está sempre em acontecimento, desterritorializada – sendo que, a cada vez, ela surge em condições distintas. Por isso, continua Prada, "seja de tanta importância a análise dos momentos de emergência da imagem, os processos que a colocam em cena e que, nele, também (ao menos em parte) a produzem" (2010, p.45, tradução nossa), para o estudo das visualidades digitais. A fotografia digital, nesse contexto, conforma práticas relacionadas a uma distribuição de registros que ressurgem em cada tela em que são visualizados. Desde sua materialidade se comportando como mídias do instantâneo, temos também no uso dessas tecnologias a característica da casualidade vinculada a seu compartilhamento social.

#### **1.4 Autoinscrições em contextos digitais: *selfies* e *nudes***

De férias na praia, no espelho do elevador, no banheiro de casa, no quarto; instantânea e casual, ao alcance de um gesto. Inegavelmente cotidianas, as fotografias das quais falamos raramente são exibidas em galerias de arte e livros do gênero. Antes, habitam nossa experiência através do compartilhamento voluntário de seus fotógrafos, entre amigos e seguidores, nas rolagens dos *feeds*<sup>42</sup> das redes sociais digitais. *Selfie* é o neologismo de língua inglesa<sup>43</sup> que popularmente<sup>44</sup> designa essa prática reconhecida de autorretrato que nos conta histórias sobre outras pessoas, que contam histórias de si mesmas. Segundo Ardèvol e Gómez-Cruz (2012), esse tipo de autorretrato é uma prática cada vez mais comum na internet,

não apenas para a apresentação dos usuários e usuárias nos contextos sociais de interação, como em fotos que acompanham o perfil pessoal nas redes sociais, mas também como prática recreativa, lúdica ou autorreflexiva sobre o próprio corpo e a linguagem corporal (ARDEVOL & GÓMEZ-CRUZ, 2012, p. 182).

No entanto, o *selfie* não nos parece completamente inédito, na medida em que o tomamos como um modo de autoinscrição visual: o ato de dirigir a câmera para si mesmo, que ocorre na fotografia pelo menos desde o século XIX ou, mais amplamente, o próprio gesto de se autorrepresentar, que tem manifestações relevantes pelo menos desde a Antiguidade<sup>45</sup>, chamam o *selfie* para um terreno histórico que não se esgota nele mesmo. Rettberg (2014), por exemplo, entende que a autorrepresentação nas mídias digitais remete a ascendências pré-digitais como os diários e autobiografias, os autorretratos dos artistas visuais e as cadernetas de anotações e agendas, e se dão principalmente de três maneiras: de forma escrita, em publicações de *blogs* e atualizações de status; através de imagens visuais, como os *selfies*; e pelos modos quantitativos dos *lifelogs*<sup>46</sup>, em que há o armazenamento sistemático de dados e metadados quantitativos.

---

<sup>42</sup> Formato de visualização de informações comumente utilizado em plataformas sociais digitais que permite a atualização, em uma única janela, de novos conteúdos postados (não necessariamente em ordem cronológica).

<sup>43</sup> “Selfie” foi escolhida como a palavra do ano de 2013 para o Oxford English Dictionary, que apresenta a seguinte definição: “A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a *smartphone* or webcam and shared via social media” (“Selfie”, n.d.).

<sup>44</sup> O termo indica índices relevantes no buscador do Google a partir de agosto de 2013, tendo ápice em março de 2016. Esses dados, acessados por nós em 10 de novembro de 2016, podem ser visualizados em <https://www.google.com/trends/explore?q=selfie>

<sup>45</sup> Stuart Hall (2014) aponta que a prática do autorretrato já é reconhecida nas culturas egípcias, grega e romana. A era medieval européia mostrou manifestações concretas do gênero que, vinculado à teologia cristã, tinha na autorrepresentação um apelo relacionado à auto-salvação, à honra e ao amor. No entanto, a partir do Renascimento, essa prática também se volta a uma representação mais naturalista e precisa, de peso individualista, da pessoa humana. É importante observar, no entanto, que Hall não aborda a história da autorrepresentação em outras culturas que não as mencionadas, às quais aborda de forma a vinculá-las à história cultural européia.

<sup>46</sup> *Lifelog* é uma denominação usada para os aplicativos ou aparelhos que rastreiam, capturam e armazenam informações diversas relativas às atividades cotidianas de seus usuários.

Autorrepresentar-se, entre tempos e técnicas: a história da autorrepresentação não está separada da história das formas de expressão, tampouco os autorretratos são objetos passivos, meros reflexos da história cultural. Antes, conjugam-se em combinações complexas e variáveis, que ocorrem com maior ou menor adesão das pessoas, e que perduram com maior ou menor visibilidade nas memórias particulares e institucionais. Se, por um lado, os autorretratos em óleo sobre tela e os relatos literários autobiográficos são frequentes objetos de interesse entre pesquisadores, as fotografias amadoras não têm sido estudadas com a mesma avidez, sendo por vezes negligenciadas como objetos de pesquisa (RETTBERG, 2014, p. 10). No entanto, com câmeras digitais, *smartphones* e redes sociais, torna-se inegavelmente mais fácil para o cidadão comum<sup>47</sup> que possa ter acesso a esses meios criar e compartilhar os registros de si. O *selfie*, enquanto modo de autorrepresentação visual midiaticizada e massivamente acessível através do compartilhamento digital, surge, então, como um fenômeno de estudo relevante.

Na bibliografia mais recente (FROSH, 2015; GUNTHER, 2015; TIFENTALE & MANOVICH, 2015; PERAICA, 2017; SALTZ, 2014; ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017), as definições do *selfie* frequentemente associam seu conteúdo representacional a aspectos sociotecnológicos de sua circulação. Tifentale e Manovich (2015) usam, por exemplo, o termo “fotografia em rede viabilizada por *softwares* e criada por usuários”<sup>48</sup>, considerando a possibilidade de que seja essa a forma visual vernacular essencial de nosso século. Com tal proposta, os autores procuram acentuar as implicações tecnológicas dessa produção, a saber, a centralidade do uso dos *smartphones* com câmeras acopladas e das plataformas sociais digitais de compartilhamento de fotografias para a efetivação dessa prática. Como sugerem os autores, essas características definem e diferenciam esse modo fotográfico em relação a outros tipos de autorretrato na história do gênero.

Frosh (2015) entende que a gestualidade típica do *selfie* se relaciona fortemente com a apresentação de si para a câmera, e se pronuncia como elemento central da composição de sua visualidade, ativada, portanto, pela presença do corpo. Nesse sentido é que Frosh (2015) justifica um caráter essencialmente corporal do *selfie*, que “visivelmente integra imagens *still* em um

<sup>47</sup> Por “cidadão comum” não queremos designar “indivíduo médio”. Bem sabemos, o acesso à internet, a computadores e a *smartphones* não é homogêneo e muito menos universal. Nos aproximamos aqui da noção de “comum” proposta por Turner (2010), apenas para marcar um contraponto às celebridades e às instituições midiáticas, tradicionais controladores da produção de conteúdo.

<sup>48</sup> Por ser um termo longo e de difícil tradução em português, transcrevemos a expressão original: “user-created networked software-driven photography”(Tifentale & Manovich, 2015).

circuito tecnocultural de energia corporal” (FROSH, 2015, p. 1608), agregando os “corpos dos indivíduos, sua mobilidade pelos espaços físico e informacional, e os micromovimentos corporais de mão e olhos que eles usam para operar as interfaces digitais” (FROSH, 2015, p. 1608). Manovich (2001) também acentua os aspectos técnicos através da noção de *new media*, ou “nova mídia”, que se configura, para ele, em um contexto de “revolução dos meios”, na qual os computadores participam de quase todos os processos de produção, distribuição e comunicação, atuando na transcodificação e realinhamento de mídias já existentes, como a fotografia e o vídeo.

Paul Frosh (2015) reitera esse ponto: “o *selfie* é uma progenia das redes digitais” (FROSH, 2015, p. 1607). O autor entende que a caracterização do *selfie* necessariamente evoca aspectos que excedem as preocupações representacionais, apesar de incluí-las, sublinhando as características técnicas e materiais das práticas culturais que o envolvem. Essa abordagem se afasta de parte considerável das análises em teoria da fotografia, por querer deslocar-se de um lugar de pesquisa que tome a imagem visual como objeto discreto de análise a partir de um compromisso ontológico (e, algumas vezes, semiótico) com a apreciação isolada de seus aspectos formais ou estéticos (FROSH, 2015, p. 1608). Segundo ele, o *selfie* introduz uma “vantagem produtiva” na tensão entre linhas teóricas que oscilam entre tomá-lo ora como mero objeto estético, ora como prática sociotécnica.

Por um lado, o *selfie* representaria uma inovação estética e representacional na fotografia do dia-a-dia; Peraica (2017), por exemplo, nota que como os *selfies* são fotografias que participam de um compartilhamento quase em tempo real entre fotógrafo e observador, estimulando um espaço de comunicação mútua. Por outro, enquanto gênero fotográfico, não se pode simplesmente ignorar seu marco em relação à atualização de convenções pictóricas contemporâneas, afinal, “não se pode reconhecer uma imagem como um *selfie* sem se olhar para o que ela representa” (FROSH, 2015, p. 1608). O autor pontua, portanto, que os critérios representacionais e as condições tecnoculturais em que o *selfie* foi fabricado envolvem tanto uma malha particular de dispositivos tecnológicos e uma socialização específica em sua concepção quanto uma forma particular de pictorialização da figura humana, que parece seguir certos padrões e atualizar gestualidades que designam modos de aparição sígnicas específicas.

Por isso, os *selfies* podem ser identificados por algumas propriedades formais relacionadas a seus aspectos representacionais (FROSH, 2015; GUNTHERT, 2015; SALTZ,

2014; ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017), como enquadramento, pose e conteúdo. Tal como apontam Saltz (2014) e Rettberg (2014), é possível mapear algumas qualidades comuns e até designar categorias de *selfies*. Dentre os tipos mais facilmente mencionados e reconhecíveis, temos, por exemplo, o *selfie* com o braço esticado, que coloca o espectador entre a pessoa fotografada e a câmera (WARFIELD 2014, *apud* RETTBERG, 2014, p. 9), ou o *selfie* tirado em frente ao espelho, conhecido pelo termo em inglês *mirror selfie*, que dá a ver, simultaneamente, a câmera fotográfica (no celular) e o fotógrafo. Existe também o *selfie* coletivo, muitas vezes facilitado por um aparato mecânico que funciona como um extensor do braço, conhecido no Brasil como *pau de selfie*.

Conforme aponta Frosh (2015), a gestualidade característica do *selfie*, que resulta em padrões tipificáveis de representação, é encaminhada por uma dinâmica essencialmente corporal e tecnológica, em que o corpo serve como suporte do aparato fotográfico (portátil) a partir de onde se produzem imagens que se encontram constrangidas pelos limites biológicos e tecnológicos dos mesmos. Nesse contexto, a indicialidade da fotografia *selfie* se refere tanto à imagem representada quanto ao gesto do fotógrafo e, portanto, se dirige tanto à criação de uma referência semântica quanto à ação em favor de uma atuação comunicacional.

Frosh (2015) argumenta, nesse sentido, que a indicialidade importa para esse gênero fotográfico tanto como rastro quanto como *dêixis*<sup>49</sup>: o índice como rastro, análogo à pegada (relativo ao resultado visível do contato da luz no material fotossensível) se refere à qualidade da representação que ele expõe; já o índice como *dêixis* funciona de maneira análoga aos elementos dêiticos da linguagem (tais como “isso”, “aquilo”, “aqui”, “agora”), apontando e localizando sujeitos e objetos na imagem visual. Essa reflexão é particularmente interessante por articular conceitos aptos para pensar na dinâmica das disposições corporais do *selfie*, nos jogos possíveis entre observadores e observados e agentes e objetos da representação que possam estar em jogo ali. Compartilhando a atenção aos aspectos enunciativos do *selfie*, mas partindo da teoria enunciativa de Gillespie, Zhao e Zappavigna (2017) ressaltam os aspectos intersubjetivos

---

<sup>49</sup> Conforme define o dicionário Houaiss (2009): “*dêixis* \cs\ LING característica da linguagem humana que consiste em fazer um enunciado referir-se a uma situação definida, real ou imaginária, que pode ser: a) quanto aos participantes do ato de enunciação (1ª pessoa – o que fala; 2ª pessoa – aquele a quem se dirige a fala; 3ª pessoa – todo assunto da comunicação, que não sejam a 1ª e a 2ª pessoas); b) quanto ao momento do enunciado (*dêixis* temporal); c) quanto ao lugar onde ocorre a ação, o estado ou o processo (*dêixis* espacial) [Além da *dêixis* linguística, existe a não linguística, feita com gestos, mímicas, expressões faciais, ruídos etc.] f. não pref.: *dêixis* ETIM gr. *deiksis*, *deikse*, ‘citação, demonstração, prova, exposição’.

propostos pelas relações entre conteúdo e enquadramento que, segundo as autoras, caracterizam a especificidade do *selfie* como gênero fotográfico e possibilitam uma tipificação. Segundo elas, para além de formular um texto que vocalizaria um “olhe para mim” (como sustenta uma leitura unicamente narcisística da prática), os *selfies* designariam algo mais próximo de uma enunciação do tipo “esta é minha perspectiva”: “o que distingue o *selfie* das formas tradicionais de fotografia é o primeiro-plano da perspectiva do fotógrafo, onde cada tipo de selfie efetiva um tipo diferente de relação intersubjetiva, no qual a perspectiva do fotógrafo está aberta para negociação” (ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017, p. 10).

Alguns autores (BURNS, 2015; FROSH, 2015; SENFT & BAYM, 2015) já alertaram para o fato de que é fácil enquadrar o *selfie* em uma dimensão *voyeurística* ou puramente exibicionista. As acusações de narcisismo extremado ou até de patologias (SENFT & BAYM, 2015) são comuns no discurso público e acadêmico a respeito de sua prática. Burns (2015) estuda, por exemplo, o discurso popular a respeito dos *selfies* e encontra um criticismo repetitivo que se estende ao fotógrafo, em uma depreciação que reforça hierarquias e manifesta preconceitos em críticas morais especialmente dirigidas às mulheres jovens (BURNS, 2015, p. 1716; ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017).

Embora haja indícios que sugiram, para o estudo do *selfie*, um encaminhamento pelo viés do narcisismo, em se tratando de uma prática de autorrepresentação rotinizada, tal perspectiva pode implicar um reducionismo desnecessário, tendendo a obstruir algumas reflexões sobre seus potenciais e frequentemente assumindo acepções generificadas acerca do comportamento de mulheres em relação à sua autoimagem (BURNS, 2015; FROSH, 2015; SENFT & BAYM, 2015; ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017). Por isso, convém uma bibliografia teórica que se desvie dessa abordagem como caminho único. É importante notar, também, que vários exemplos de reivindicações políticas no campo dos direitos da mulher se deram através da presença vigorosa do corpo e da nudez – desde protestos públicos até representações artísticas. A *body art* e a performance dos anos 1970, assim como alguns exemplos da fotografia e da videoperformance<sup>50</sup> figuram como momentos produtivos no surgimento de diferentes visualidades do corpo feminino, que, não coincidentemente, receberam críticas de fundo moral análogo (JONES, 1998, p. 175).

---

<sup>50</sup> Alguns exemplos mais conhecidos pelas críticas desse viés envolvem alguns famosos trabalhos desenvolvidos pelas artistas Carolee Schneeman, Marina Abramovic, Yoko Ono, Cindy Sherman e Hanna Wilke.



Nesse sentido, que o *nude* é acrescido de uma dimensão complexificadora sobre o fenômeno do *selfie*. Do termo também originário do inglês e que significa *nu*, se refere a um tipo e a um uso específicos de produção e compartilhamento de imagens visuais digitais, normalmente identificados por serem autorretratos com algum grau de nudez, compartilhados em plataformas sociais. Comumente considerados um tipo de *selfie*, sendo inclusive chamado também de “*sexy selfie*”, ou “*nude selfie*”, o *nude* também compreende uma expressividade historicamente localizada, congregando práticas fotográficas e midiáticas do autorretrato que, seguindo a orientação de Tifentale e Manovich (2015), se enquadram na categoria de uma “fotografia em rede viabilizada por *softwares* e criada por usuários”. Apesar de devedor irrefutável da noção de *selfie*, a ideia de *nude* apresenta uma transversalidade sócio-histórica que atravessa de forma incisiva quem quer que seja que o estude: ele depende, intrinsecamente, de definições compartilhadas sobre o que é o “nu”. Aparentemente óbvia, essa constatação deve ser levada em consideração quando diante dessas materialidades visuais: o que faz desse *selfie*, um *nude*? Porque ele pode, ou não, ser considerado pornográfico? Todas essas consequências têm a ver com o *status* da nudez em determinada circunstância, e com como ele é veiculado através de tal fotografia.

A associação da nudez com o privado, e as conseqüentes noções de recato e desacato, marcam os terrenos. Diferentemente do *selfie*, o *nude* não aparece em nossos *feeds*, e sua veiculação não é autorizada em várias plataformas sociais digitais<sup>51</sup>. Esse característico compartilhamento no âmbito da “caixa de entrada”<sup>52</sup> torna extremamente difíceis os estudos acerca de suas dinâmicas, usos e características. Contribui para a complexidade dos estudos do *nude* a historicidade sócio-cultural que recai sobre a imagem do corpo nu especialmente na estigmatização da nudez feminina. Os *nudes*, em especial aqueles que encontramos no Bucepowergang, parecem transitar de forma polêmica entre esses âmbitos. A disponibilidade pública dos *nudes* na internet está muitas vezes em páginas de conteúdo pornográfico e/ ou de “vazamentos”<sup>53</sup>, de tal forma que, mesmo quando publicizado, o *nude* remete a algo do privado: diz respeito ao NSFW, ao particular, ao proibido. A nudez, portanto, proporciona uma complexidade específica a esse tipo de autorretrato vernacular digital da qual não escapam as

<sup>51</sup> O Facebook e o Instagram, por exemplo, apresentam termos de uso que explicitamente proíbem a circulação de conteúdos com nudez ou pornografia.

<sup>52</sup> Ou “*inbox*”, termo usado para designar o ambiente de recebimento de mensagens particulares em diversas plataformas sociais digitais, incluindo o *e-mail*.

<sup>53</sup> O termo “vazamento”, de uso vernacular, designa o compartilhamento não autorizado de conteúdo particular.

questões de gênero. O caso dos *nudes* para o qual nos voltamos nessa pesquisa parece, por isso, tensionar aspectos particularmente interessantes para o entendimento de algumas de suas dinâmicas comunicacionais e usos possíveis em textos transpassados por discursos feministas em ambientes digitais.

## 1.5 Corpos femininos e textos visuais

Os autorretratos postados no *blog* Bucepowergang estão associados a um engajamento que reclama uma posição a partir da aparição (também) dos corpos nus de suas autoras, imagens visuais que têm lugar no centro de um texto político. Mas como isso ocorre? O que existe ali que torna a relação entre o autorretrato nu e o engajamento político possível? Abril aponta que um “conjunto de hierarquias e assimetrias caracterizam a arquitetura simbólica das diferenças em nossas sociedades” (2007, p.410, tradução nossa), construindo os discursos e práticas colonialistas, sexistas, racistas e classistas. Nesse ínterim, as representações visuais não passam impunes: os textos não são apenas ‘objetos culturais’ mediados, mas, também, mediadores de processos culturais (ABRIL, 2007). Buscando esclarecer as associações que fazem significar os textos verbovisuais na dinâmica do BPG, faremos considerações sobre a relação do gênero com a mirada e com a câmera, assim como sobre a pornografia, assuntos que circundam ao nosso objeto de estudo em nosso entendimento.

### 1.5.1 Quem vê quem, quem é visto

*“Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size”*

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

Laura Mulvey (2013) marca um momento ativo da crítica artística feminista do cinema no final dos anos 1970 ao cunhar o termo *male gaze*. Através dele, a autora procura entender de que formas o cinema reflete, revela ou joga com interpretações social e psicologicamente estabelecidas de uma “diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas do olhar e o espetáculo” (MULVEY, 2013, p.437). Mulvey utiliza a psicanálise como ferramenta política,

apropriando-a na investigação do “modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 2013, p.437). Em tal movimento, a autora evoca o paradoxo do falocentrismo, que depende essencialmente da imagem da mulher castrada; definida pela falta, sua carência é o que produz a potência simbólica do falo:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante<sup>54</sup> do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 2013, p. 438).

As formas do cinema dominante codificaram o erótico na linguagem da ordem patriarcal dominante (MULVEY, 2013, p.440), na qual a imagem feminina ocupa um lugar central na realização do prazer. Mulvey diz de dois prazeres principais que se realizam na máquina cinematográfica, relacionados à maneira em que a mulher acaba por ser designada a um lugar específico. O cinema proporciona, em primeiro lugar, um prazer escopofílico, que trabalha o que Freud definiu como uma pulsão sexual básica, relacionada ao *voyeurismo*, onde é exercitado um olhar essencialmente ativo sobre um algo passivo, que se observa – sendo o próprio olhar a fonte do prazer – tomando “as pessoas como objetos sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY, 2013, p.441). Paralela e contrastantemente, o cinema também incentiva, segundo Mulvey, a realização de um prazer do tipo narcísico, caracterizado não mais por uma distância erótica entre o “Eu” e o que se vê (como no caso do prazer escopofílico ativo, do *voyeur*), mas pelo *reconhecimento do espectador com seu semelhante* (MULVEY, 2013, p.443), por uma identificação narcísica<sup>55</sup> com a imagem vista<sup>56</sup>. A peculiaridade da formalização desses prazeres é que, embora eles criem mundos até belos de fantasia e idealização, eles representam o mesmo paradigma falocêntrico, cristalizado pela imagem da mulher: objeto de desejo ou representação da castração. Participantes de uma ordem simbólica que coloca o homem

---

<sup>54</sup> O termo “significante”, assim como “significado” que aparece a seguir, fazem referência à bibliografia psicanalítica de Laura Mulvey e, portanto, não podem ser tomados com imediata (e têm significado diferente da abordagem de Abril).

<sup>55</sup> Sobre as pulsões eróticas, instinto e narcisismo, conceitos que, no momento, não será pertinente nos aprofundar demasiadamente, ver MULVEY, 2013.

<sup>56</sup> Mulvey pontua que: “O primeiro é uma função dos instintos sexuais, o segundo, da libido do ego. Esta dicotomia foi crucial para Freud. Embora ele visse esses dois aspectos interagindo e se superpondo um ao outro, a tensão entre as pulsões do instinto e da autopreservação continua a ser uma polarização dramática em termos de prazer” (MULVEY, 2013, p. 443).

como o centro, as formalidades estéticas ratificam um olhar que o compromete como sujeito da ação e da libido. Aí, a mulher é imagem, e o homem é o dono do olhar:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/ masculino e passivo/ feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia (MULVEY, 2013, p.444).

Nesse mundo, a presença da mulher é estilizada de acordo com essa fantasia, e nos filmes sua figura é invocada como *leitmotiv* do espetáculo erótico e, por isso, passa por ser objetificada sexualmente. Essa relação é também identificada na narrativa fílmica que, ao permitir que o espectador se identifique com o protagonista masculino, “projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência” (MULVEY, 2013, p. 446)<sup>57</sup>. À “espectadora” feminina, restaria a identificação com o homem protagonista ou a percepção da ausência de endereçamento; em ambas as opções, o entendimento da experiência fílmica segue retida em uma dinâmica de um *voyeurismo* tipicamente masculina. Para ilustrar seu argumento, Mulvey analisa os movimentos de câmera, antropomórficos, que caracteristicamente encorajariam o espectador a crer em sua onipotência visual, garantindo uma sensação de que ele está autorizado a olhar o quanto quiser. Ao mesmo tempo, esses movimentos tendem a posicionar os personagens masculinos como detentores do olhar, enquanto a aparição das mulheres sustenta uma suspensão na narrativa que designa um lugar da contemplação, do “ser olhada”.

Apesar de não sermos devedoras de um aspecto propriamente psicanalítico, o conceito de *male gaze* se torna útil não apenas enquanto historicamente importante para a discussão, mas também para pensar as formas dominantes de representação feminina. Referência central e termo reconhecido em teorias feministas da imagem, há críticas que o adaptam a análises televisivas fotográficas, de forma mais voltada ao consumo feminino de produtos midiáticos (SULLIVAN, 1997, p. 192). Entendemos, no entanto, que a perspectiva que propomos prevê um embasamento mais historicizado do que propõe Mulvey com psicanálise.

John Berger, quase simultaneamente a Mulvey, em 1972, também apresenta uma influente reflexão acerca do assunto, que diz de uma interpretação de certa forma análoga à

---

<sup>57</sup> Mulvey cita o diretor de filmes *western* Budd Boetticher que, explicando sobre o papel da heroína se dar apenas como suporte às ações do herói, enfatiza que “em si mesma, a mulher não tem a menor importância” (BUDD BOETTICHER \_\_\_\_ *apud* MULVEY, 2013, p.444).

proposta da autora. O historiador, apesar da abordagem sociológica de base marxista e culturalista, não descarta uma certa inflexão psicanalítica, e incide em assertivas com certo teor determinístico sobre os papéis de gênero:

*Homens atuam e mulheres aparecem. Homens olham para mulheres. Mulheres olham a si mesmas sendo observadas. Isso determina não apenas a maioria das relações entre homens e mulheres como, também, a relação da mulher consigo mesma. O vigilante da mulher nela mesma é masculino: a fêmea vigiada. Assim, ela se transforma em um objeto – e, mais particularmente, o objeto de uma visão: uma vista. (BERGER, 2008, p.47, tradução nossa, itálicos do autor).*

Partindo de uma perspectiva materialista, Berger entende que as instituições, dominadas por homens, vêm historicamente reconhecendo e gratificando social e financeiramente as representações que tomam o homem como os consumidores do olhar por excelência (como, por exemplo, na indústria pornográfica). Sua análise acerca das visualidades da figura feminina, que se estende de pinturas medievais a materiais publicitários contemporâneos, percorre as tensões que transitam entre o olhar vigilante e o vigiado, masculino e feminino, e diz de uma dinâmica de endereçamentos do olhar (e, por isso, também nos interessa). Ao estudar algumas ocorrências de nus femininos, o historiador reitera a leitura de que as mulheres são, historicamente, no Ocidente, representadas de maneira distinta aos homens pelo motivo principal de que o observador ideal é geralmente assumido como um homem e, associadamente, a imagem feminina é desenhada para atraí-lo, idealizada para a sua satisfação (BERGER, 2008, p.64).

Berger concorda com a diferenciação que propõe o historiador e crítico de arte Kenneth Clark (*apud* BERGER, 2008, p.53) entre “naked” e “nude”<sup>58</sup>, na qual “naked” se referiria simplesmente a um estar sem vestes sobre o corpo, e o “nude” a uma forma específica de representação. A nudez (enquanto “nude”) se refere a uma maneira convencionalizada do ver de da tradição visual ocidental, que é atualizada na prática, se remetendo às vivências concretas da sexualidade. Nesse lugar, o “estar nu” se realiza na submissão a um olhar que qualifica o corpo enquanto tal, o objetificando sob um viés específico de dominação sexual. A nudez, nesse sentido, se materializa em um corpo que, ainda que despido, é vestido de uma formalidade moral e, assim, remetido à posição de *coisa* ou mera *abstração* (BERGER, 2008). Se o controle do olhar é prioritariamente masculino, vemos novamente a diferença de gênero se demarcar na oposição entre ativo e passivo – deixando aos homens o privilégio de conservar o controle do

<sup>58</sup> Aqui o “nude” aparece entre aspas, para não ser confundido com o sentido do *nude* (enquanto relacionado à prática fotográfica contemporânea) conforme usamos no restante do texto.

olhar, sem precisar de abrir mão do estatuto autodesignado de sujeito na representação e sujeito para quem a representação se dirige.

Contudo, como colocam Baym e Senft (2015), grande parte dos teóricos concorda que uma análise de perspectiva puramente *voyeurística* precisa de atualizações, especialmente por considerar que outros aspectos tais quais sexualidade, raça, classe, educação, habilidade e nacionalidade alteram significativamente a apreensão e identificação das audiências com o olhar da câmera, “tornando impossível dizer o que uma experiência do olhar ‘significa’ para cada espectador” (BAYM; SENFT, 2015, p.1594). Tal crítica nos parece especialmente contundente em relação às imagens visuais que circulam na internet, submetidas a uma multiplicidade de contextos, distribuídas de maneira heterogênea e polivocal, diferentemente da mídia televisiva ou do próprio cinema. Para o caso dos *selfies nudes*, as implicações psicanalíticas por vezes têm um efeito patologizador e podem acentuar um viés analítico que tende a privilegiar o aspecto narcísico da produção desses autorretratos, geralmente caracterizado por um efeito moralista indesejado.

### 1.5.2 Pornografias: dominação e desvios

Segundo Ganito (2010), há, com mais ênfase, a partir dos anos 1970, a efetivação de um exercício teórico que aproxima os estudos feministas e os produtos de comunicação de massa – especialmente a pornografia:

Com o feminismo da segunda onda, iniciou-se a análise sistemática da mídia como lugares de construção de gênero. A mídia adquire, assim, uma importância primordial para a crítica feminista. A representação, especialmente a representação visual, tem sido uma questão importante para o feminismo. O argumento foi que “a forma como as mulheres se percebiam e eram percebidas era inevitavelmente moldada pelas formas como as imagens de mulheres foram construídas e comunicadas à população em geral”<sup>59</sup> (GANITO, 2010, p. 78, tradução nossa).

Isso não significa, no entanto, que os diálogos tenham sido feitos sob pontos pacíficos. Pelo contrário, as posições teóricas e políticas se mostraram altamente concorrentes, inclusive do ponto de vista epistemológico. Os debates que aconteceram em torno das décadas de 1970 e 1980

---

<sup>59</sup> (PILCHER & WHELEHAN, 2004, p.135 in GANITO, 2010, p. 78, tradução nossa).

sobre essa questão foram intensos e polêmicos, sendo inclusive apelidados de “sex wars”<sup>60</sup>. Nesse contexto, e decorrentes de uma polarização nem sempre tão real, surgiram os rótulos de “pró-censura” (que denominavam as críticas mais radicais à pornografia, com representantes como Andrea Dworkin, Robert Jensen e Susanne Kappeler, entre outros) e “pro-sex” (ou “sex-positive”, que repercutem um pensamento de tendência liberal que defende, de modo geral, a pornografia como direito de livre expressão da sexualidade, como o coletivo “Caught Looking”, e autores como Nadine Strossen<sup>61</sup>, Gayle Rubin<sup>62</sup>, Andrew Ross<sup>63</sup>, entre outros<sup>64</sup>).

Dentre primeiros, existe um entendimento de que os textos evocados nas representações pornográficas tradicionais refletem e induzem sistematicamente a práticas violentas típicas da dominação masculina, e seus estudos são movidos por uma preocupação comum com as “diferenças no poder e na subordinação das mulheres por homens, e os danos concretos advindos disso” (JENSEN, 2007, p.42, tradução nossa). Uma das expoentes desse cenário é Andrea Dworkin, que dedicou grande parte de sua vida a combater a violência pornográfica em textos acadêmicos, literários e através ações legais. Desde a definição de pornografia, a autora adianta sua perspectiva central: “Pornografia encarna a supremacia masculina. É o DNA da dominação masculina. Todo padrão de abuso sexual, todo nuance de sadismo sexual, todos os caminhos e atalhos da exploração sexual estão aí codificados” (DWORKIN, 1989, p. XXXIX, tradução nossa). Para Dworkin, o vínculo entre pornografia e violência é claro: a pornografia mata mulheres. Ou, mais além, pornografia é a própria violência. Há uma planificação, em seu pensamento, entre a materialidade que constitui o campo pornográfico, inclusive em suas formalidades visuais, e aquelas que orientam a *praxis* hegemônica de dominação masculina:

Não está fora do mundo da realidade material porque acontece com as mulheres, e não está fora do mundo da realidade material porque faz com que os homens gozem. A ejaculação do homem é real. A mulher em quem o sêmen é espalhado, um emprego típico na pornografia, é real. Os homens caracterizam a pornografia como algo mental porque suas mentes, seus pensamentos, seus sonhos, suas fantasias, são mais reais para eles do que corpos ou vidas das mulheres; na verdade, os homens usaram seu poder

<sup>60</sup> Guerra do sexo (Tradução nossa).

<sup>61</sup> Advogada e ex-presidente da American Civil Liberties Union, é autora do livro “Defending Pornography: Free Speech, Sex and the Fight for Women’s Rights”.

<sup>62</sup> Antropóloga americana, foi em grande medida responsável pela inserção da noção de “gênero” na academia, especialmente em sua obra “*O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a ‘Economia Política do Sexo’*”.

<sup>63</sup> Antropólogo americano, autor de “No Respect”.

<sup>64</sup> Como todos os rótulos, estes se constituem de maneira a reduzir um conjunto polifônico, além de carregarem certa dose de caricaturalismo. Não queremos aqui reforçar essas implicações, apenas evocamos essas duas categoriais ue se mostraram importantes historicamente, a fim de localizar os argumentos dos autores nesse debate altamente acirrado, como propõe Wicke (WICKE, 1991).

social para caracterizar um comércio de US\$ 10 bilhões de mulheres como fantasia (DWORKIN, 1989, p. XXXVIII, tradução nossa).

A autora dissecar o roteiro de alguns filmes pornográficos paralelamente a diversos relatos de estupros reais, em uma escrita expressiva, e encontra neles uma narrativa correlata que culmina na realização do prazer físico e erótico dos homens com e através do sofrimento de mulher. A excitação é derivada da advertência visual constante da superioridade do homem sobre a mulher, já que “sem esse marco de referência mais amplo, a masculinidade é essencialmente dessignificada” (DWORKIN, 1989, p.45, tradução nossa). Nos filmes, o pênis é o ator central – o foco se encontra em sua movimentação, ao mesmo tempo em que sua eficácia viril é significada por sua textura (dura) e frequência (rápida). Mesmo nos conteúdos pornográficos direcionados ao público homossexual, ou naqueles que representam o sexo homossexual, o feminino é de alguma forma evocado para enfatizar o contraste com a masculinidade, encarnada em uma “adoração” do pênis (DWORKIN, 1989, p.44). Interessante observar que, segundo a autora, a “presença peniana” não se faz notar apenas através dos personagens do filme ou fotografia. Dworkin ressalta que a própria câmera faz esse papel, oferecendo a posse da visão a um espectador masculino, que participa da cena ainda que virtualmente. Ela comenta, por exemplo, acerca de uma fotografia na qual estão representadas duas mulheres que, supostamente, se envolvem em um ato sexual mas que, de fato, mal chegam a se tocar:

A fotografia não documenta o amor lésbico<sup>65</sup>; na verdade, quase não se assemelha a ele. A realidade simbólica da fotografia – que é vívida – não está na relação entre as duas mulheres, que não só não provoca mas que, na verdade, proíbe qualquer reconhecimento do erotismo lésbico como autêntico ou mesmo existente. A realidade simbólica, em vez disso, é expressa na postura de mulheres expostas propositadamente para excitar um espectador do sexo masculino. A bunda está exposta e vulnerável; a câmera a pegou; o espectador pode reivindicá-la. (DWORKIN, 1989, p.46, tradução nossa).

A foto é, em suas palavras, um tributo definitivo ao poder masculino: “o homem não está no quarto e, ainda assim, as mulheres estão ali para o seu prazer” (DWORKIN, 1989, p.47, tradução nossa)<sup>66</sup>. Sua presença produz e consome a fotografia, assim como o homem produz e consome as mulheres (DWORKIN, 1989, p.47):

<sup>65</sup> Termo original: “lovemaking” (DWORKIN, 1989, p.46).

<sup>66</sup> Abril (2007), a partir de sua própria perspectiva, comenta sobre um caso similar em uma fotografia utilizada na propagando dos cigarros Lucky Strike, na qual duas modelos parecem se beijar, mas uma delas olha em direção à



No particular, as mulheres também servem sexualmente ao macho, para cujo prazer elas são chamadas à existência. O prazer do homem requer a aniquilação da integridade sexual das mulheres. Não há privacidade, não há porta fechada, não há nenhum significado autodeterminado, para as mulheres umas com as outras no mundo da pornografia (DWORKIN, 1989, p.47, tradução nossa).

As mulheres estariam, portanto, ainda que sozinhas, submetidas a um olhar masculino dominante. Robert Jensen (2007), como Dworkin, acredita que toda pornografia é desumanizadora para elas, assim como necessariamente objetificadora em um sentido simbólico e material. Jensen pontua que, ainda que quiséssemos levar para frente o argumento de que a pornografia só se trata de uma “representação fantasiosa”, sem relação com a realidade objetiva, ainda teríamos que nos perguntar: mas quais as motivações por trás desses delírios de violência?

Esse questionamento nos propõe a pensar: o que qualificaria uma *mirada pornográfica* para Dworkin e Jensen? Jensen propõe critérios para estudar o que há de “pornográfico no pornô”, respaldados no pensamento de Dworkin, que se baseiam na presença ou graus de: *objetificação*, equivalente à desumanização ou comodificação de um ser humano; *hierarquia*, entendida como status variáveis de poder que incidem de um grupo sobre outro, como homens em relação a mulheres; *submissão*, quando grupos oprimidos “antecipam as ordens e desejos daqueles que têm mais poder”<sup>67</sup> (por vezes entendida como condescendência e usada como justificativa para o exercício das hierarquias); e *violência*, quando sistemática e endêmica, prevista e entendida como o exercício de um direito, ainda que implícita.

Através de filmes e entrevistas com profissionais do meio pornográfico, Jensen procura insistir na ideia de horizontalidade entre as representações visuais da dominação sexual e as práticas efetivas de dominação sexual. O autor também identifica aspectos formais que incorporam ângulos orientados a um espectador masculino simultaneamente a uma linguagem verbal que objetifica a mulher<sup>68</sup>, na exibição dos corpos femininos como uma oferta visual e uma narrativa que tem a “ascensão e queda” (JENSEN, 2007, p. 65) do pênis como motivo central. Novamente, prevalece uma máxima análoga à que propõe Berger (2008), salvo premissas

---

quarta parede. Ali, há a uma relação intersubjetiva que se realiza na presença de um espectador virtual ao qual as duas mulheres se dirigem, apesar de aparentemente se desenrolar um ato libidinoso entre as duas.

<sup>67</sup> (JENSEN, 2007, p.53, tradução nossa).

<sup>68</sup> Nesse aspecto, Jensen menciona Catharine MacKinnon, teórica e professora da University of Michigan Law School: “[ela] captura em sua aula sucinta sobre a gramática da pornografia e da dominação masculina: ‘Homens fodem mulheres; sujeito, verbo, objeto’” (JENSEN, 2007, p. 65, tradução nossa).

epistêmicas distintas: “Homens têm agência e agem; mulheres são objetos da ação” <sup>69</sup>(JENSEN, 2007, p. 65, tradução nossa).

Em relação à discussão nos meios digitais, Sarah Neely (2011), retomando argumentos de Dworkin, oferece uma leitura que procurar acessar não apenas os materiais produzidos pela indústria pornográfica, mas fala sobre a ideia de uma “pornificação” da cultura contemporânea, na qual a estética pornográfica e a referência ao sexo está presente, e não necessariamente de maneira mais leve, em todo tipo de conteúdo midiático como revistas, séries de TV, vídeos, publicidade e, inclusive, em práticas de autorrepresentação *online*. Neely, reiterando a relevância dos argumentos que baseiam uma postura geralmente “anti-pornografia”, apresenta aquilo que chama de *hotness paradox*: ser “gostosa” é a única forma da mulher se fazer visível na cultura ocidental contemporânea e, no entanto, essa visibilidade não levaria à maior aquisição de poder ou representatividade política. Assim, a autora problematiza a hipersexualização das identidades *online* e a retórica do empoderamento através da nudez como mais uma falácia feminista que raramente promove uma crítica real à misoginia (NEELY, 2011, p.105). Tal paradoxo parece reiterar a máxima da agência masculina no olhar sobre nudez feminina, que estaria quase inerentemente relacionado à objetificação dessas mulheres de forma a sexualizar seus corpos e, conseqüentemente, esvaziá-los de significação política - o que se estenderia também à autorrepresentação das mulheres em ambientes digitais. A autora observa que, se certa utopia feminista dos anos 1980 acreditava que o espaço *online*, uma vez livre da matéria, poderia dar lugar a identidades mais fluidas, tal projeto foi para água abaixo: de certa forma, sua qualidade impalpável sacralizaria ainda mais o corpo, criando um ambiente mais propício à geração de imagens ainda mais fetichizadas e idealizadas de corpos femininos (NEELY, 2012, p.106).

Essa percepção, no entanto, pode se tornar um pouco desconfortável diante de relatos contraditórios de mulheres, que versam sobre a emancipação e o prazer da autoexposição, como aqueles encontrados no BPG. A objetificação como uma condição absoluta para a representação de corpos femininos nus em nossa sociedade, condenados à violência sexista e heteronormativa, foi de certa forma questionada na teoria dos estudos de pornografia. Uma crítica comum à linha “anti-pornográfica” se firma na desconstrução de pressupostos entendidos como deterministas dos condicionantes linguísticos, estruturais ou materiais que parecem cristalizar posições estabelecidas da dominação masculina sobre as mulheres, por vezes tidas como insuperáveis.

---

<sup>69</sup> Trecho original: “Men have agency and act; women are acted upon” (JENSEN, 2007, p. 65).

Nos anos 70 e 80, o embate é feito, muitas vezes, por autores de perspectiva legalista e pela adoção de uma abordagem de raízes liberais que privilegiam a ação e a vontade individuais. Nos estudos em pornografia, essa mudança tem um peso político significativo já que, normalmente, implica em associar a produção e o consumo de conteúdos pornográficos à liberdade de expressão, e prioriza-se a insígnia do “livre-arbítrio” conduzindo um argumento que não pode concordar com a implementação de leis de censura e proibição, por exemplo, que atuariam, conforme seu diagnóstico, ou na repressão da sexualidade (e, nesse caso, em sobrecarregar as mulheres com mais um encargo), ou na repressão econômica. Essa abordagem foi censurada por adotar uma postura praticamente acrítica à essa indústria.

De uma diferente base ética e outra preocupação epistêmica, é questionada uma suposta constituição estável das categorias “homem” e “mulher”, que passa a ser debatida nas bibliografias posteriores dedicadas às tecnologias e discursos de construção dos gêneros. Diversas abordagens atuais, notavelmente os estudos *queer* e pós-feministas (terminação que propõe Marie-Hélène Bourcier *in* PRECIADO, 2002), localizam o conceito de gênero em uma concepção mais fortemente pós-estruturalista, e o identificam com uma crítica a uma fundação essencialista dos estudos feministas anteriores, e dirigindo maior atenção a interseccionalidades<sup>70</sup> (como classe, raça, religiosidade e etnia) e às elaborações dos desejos em sua complexidade micropolítica<sup>71</sup> como partes constituintes das construções da sexualidade que, por vezes, sugere a evocação de práticas sexuais dissonantes.

Nesse contexto, surge a “pós-pornografia”, movimento teórico e prático endereçado à discussão da sexualidade e à produção de conteúdos pornográficos não normativos, que se propõem a desafiar as lógicas e imaginários convencionais da fabricação das imagens do corpo e do sexo, de forma a desnaturalizar, deslocar, e ironizar os papéis de gênero (STUTTGEN, 2008). O pós-pornô materializa alguns preceitos desenvolvidos pelas teorias *queer* e pós-colonial, notavelmente a fluidez pós-identitária nas caracterizações de masculinidades e feminilidades. Ele surge, aí, com a intenção de construir novos tipos de subjetividades sexuais (PRECIADO, 2002). Segundo Stüttgen,

Em geral, pode-se dizer que uma imagem pós-pornográfica emana-se da lógica binária do hetero-poder e disponibiliza potenciais para outras formas de afirmação crítica da representação, que tornam concebíveis novas subjetividades e relações de poder dentro

<sup>70</sup> Audre Lorde, caribenha-americana, e Gayatri Spivak, indiana, são alguns expoentes do feminismo interseccional.

<sup>71</sup> Há forte inspiração foucaultiana nesse aspecto, como destaca Jussara Setenta (2008).

da prática da sexualidade. No melhor dos casos, isso resulta em singularidades afetivas de uma política lasciva das imagens, que se contrapõem na interface entre teoria e da prática com o objetivo de complicá-las. (STÜTTGEN, 2008, p. 280, tradução nossa).

Nesse sentido, ela busca exercitar, a partir dos códigos sexuais normatizantes, a subversão dos mesmos.

O termo pós-pornografia é usado de maneira ampla e, nas apropriações acadêmicas, se refere a uma linha de pensamento geralmente inspirada por leituras americanas de Lacan, Derrida, Lyotard e Deleuze (BOURCIER *in* PRECIADO, 2002) e fortemente influenciada pela noção de “censura produtiva” presente na concepção foucaultiana de poder, como comentam Jussara Setenta (2008) e Bourcier (*in* PRECIADO, 2002). Desse chão filosófico, criam-se condições para o exercício de um pensamento que se orienta não apenas pela percepção de mecanismos de dominação e interdições, mas pela convocação prática de movimentá-los, de apropriar-se das regras para subvertê-las. A enunciação de si e a produção dos corpos se situam, aí, em um campo de possibilidades distinto daquele que incorpora o poder como uma força puramente repressiva, responsável apenas por fundamentar exclusões. Nesse lugar, a pornografia não mais apresentaria apenas uma relação inexorável com práticas de dominação, sendo inevitavelmente uma prática de dominação, mas poderia se dar como calço para a reinvenção e libertação dos desejos. Conforme Setenta aponta, “isso provoca uma dinâmica na atuação do sujeito que busca trabalhar a censura produtivamente em vez de fixar-se numa ou noutra condição (de censurado ou censorador)” (SETENTA, 2008, p. 32).

O entendimento do poder enquanto constitutivo é baseado no trabalho de Foucault, segundo o qual “o interdito, a recusa, a proibição, longe de serem as formas essenciais do poder, são apenas seus limites, as formas frustradas ou extremas. As relações de poder são, antes de tudo, produtivas” (FOUCAULT, 1979, p. 133). Essa concepção, diferentemente das abordagens que comentamos anteriormente, permite que se coloque o desejo no centro da produção de saberes e prazeres, e não apenas da reprodução de opressões: “Se ele [o poder] é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber” (FOUCAULT, 1979, p. 174). O desejo<sup>72</sup>, entendido em seu potencial produtivo, permite

---

<sup>72</sup> Como nos lembra Cirino (2007), para Foucault “[...] o desejo não é algo constante, a-histórico, mas uma categoria isolada somente a partir da experiência cristã da carne—como marca originária da natureza decaída—e herdada pela experiência moderna da sexualidade—como estrutura própria ao ser humano (FOUCAULT, 1984, p. 41-42)”. Se trata, logo de uma categoriza movente, historicizada, e não essencialista.

que os indivíduos não se restrinjam a posições fixas no discurso, totalmente submissos a ele, mas que tenham certa maleabilidade para subvertê-lo desde dentro – até mesmo, porque, o indivíduo não é outro em relação ao poder, não é por ele coagido, antes, é dele constituído, e é um dos primeiros efeitos do poder (FOUCAULT, 1979). Por isso, o corpo tem lugar proeminente para a materialização de censuras, historicamente localizadas, mas também é o lugar de resistências, de produções de contra-poderes. Resgatando Nietzsche, Foucault entende que

[...] sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 1979, p. 15).

A questão do sujeito político, para uma apropriação feminista inspirada por esses princípios, tem como consequência um deslocamento que sucede “em sacudir os fundamentos (e, com isso, a noção mesma de fundamento) da teoria e da política de identidade e em promover opções de resistência à norma, menos excludentes, atentas a seus efeitos totalizadores” (BOURCIER *in* PRECIADO, 2002, p.10. Tradução nossa). Cabe, no pós-pornô, o próprio questionamento das identidades sexuais, quando, com o corpo, abre-se a possibilidade de performar<sup>73</sup> resistências com e através da produção de prazeres. A materialização dessa ideia central seria a tentativa de “abrir os códigos do tesão” (CABRAL, 2015) ao jogar com eles encenações prazerosas e imaginários sexuais inventivos através de produções artísticas.

Nesse sentido, a pós-pornografia não condena o “fetiche”, nem deixa de questioná-lo; antes, procura trabalhar com ele de modo a resistir a seus empregos a favor da norma. Temos, aí, uma cisão importante em relação à crítica à pornografia que nos referimos nesse subcapítulo, primeiramente preocupada com a organização política e simbólica de diferenças sexuais estabelecidas nas representações pictóricas. A pós-pornografia, diferentemente, prevê ou antecipa uma abertura a modos de fazer do pornográfico que sejam combativos às opressões de gênero, de forma crítica à pornografia *mainstream*. Preciado, por exemplo, expoente desse cenário, procura desterritorializar, em exercícios teóricos e práticos, as zonas erógenas para além dos binarismos heteronormativos e dos órgãos genitais. O autor propõe uma postura “contra-sexual” de desnaturalização da ordem que submete alguns corpos a outros, ordem essa definida como “uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas

<sup>73</sup> O uso do verbo “performar” aqui, diferentemente do resto do texto, quer se referir aos estudos da performance de gênero, centrais para o desenvolvimento teórico relacionado ao tema, que têm em Judith Butler um grande expoente.

performatividades normativas são inscritas nos corpos como verdades biológicas” (PRECIADO, 2002, p.18)<sup>74</sup>. As consequências dessa crítica são também pragmáticas, e se materializam em propostas para experimentações sexuais dissidentes.

A autorrepresentação sexual, nesse contexto, adquire centralidade já que, ainda que ficcionalizado, o corpo desejante é uma das bases de seu acontecimento: é preciso se colocar em cena para produzir uma (pós)pornografia dissidente. Em meio às possibilidades de conteúdos, temos a *auto-pornografia*, especialmente relevante no contexto de mídias digitais associadas a plataformas sociais de compartilhamento (TZIALLAS, 2015; JACOBS 2015 *apud* TZIALLAS, 2015). Aí, o domínio do aparato técnico e do aspecto final da representação visual pelo próprio indivíduo fotografado entram também em jogo para composição de visualidades (por vezes) não normativas. Mireille Miller-young (2017), por exemplo, destaca a relevância desse gênero em seu estudo de caso sobre mulheres afroamericanas, que utilizam tecnologias digitais para ganharem maior controle sobre seu trabalho e sobre as formas de autorrepresentação na construção de seus próprios sites de conteúdo pornô, em meio a um contexto internético que insiste em invisibilizar suas narrativas mediante a apresentação “hiper-visual” de corpos “hiper-disponíveis” (MILLER-YOUNG, 2017). Segundo a autora, “essas mulheres não apenas ‘hackeiam’ o comércio eletrônico da indústria multibilionária da ciberpornografia, para ceifar os benefícios econômicos da nova ‘tecnologia do sexo’, como também obstruem a rede matriz de códigos culturais que fetichizam corpos negros na (ciber)sociedade” (MILLER-YOUNG, 2017, p.206, tradução nossa). Se, por um lado, as tecnologias digitais possibilitam a expansão da disponibilidade de conteúdos que explorem a representação de corpos subjugados, para o consumo anônimo de um público massivo, é também presente uma certa democratização da pornografia que pode ampliar as potencialidades criativas de produção, distribuição e consumo de formas progressistas de autorrepresentações sexuais (MILLER-YOUNG, 2017).

Nas concepções que cercam a pós-pornografia, é também presente, ainda que de maneira secundária, um entendimento do fenômeno comunicativo que questiona o modelo transmissivo e sua premissa de homogeneidade da recepção, voltando-se sobre à polivocalidade e polissemia, social e historicamente localizados, na elaboração de sentidos e significados (GANITO, 2008; ZOONEN, 1994 *apud* GANITO, 2008). Carla Ganito aponta que, nesse contexto, “duas ideias centrais emergem: há uma conscientização crescente de que diferenças afetam os sujeitos

---

<sup>74</sup> Apesar de fazer referência a Butler nessa premissa, nem sempre as filósofas têm opiniões teóricas coincidentes.

femininos e que as representações não são expressivas de nenhuma realidade *a priori*, antes, constituem a própria realidade.” (GANITO, 2008, p. 78, tradução nossa). Essa característica dá voz às teorias pós-coloniais e transeccionais, ao mesmo tempo que, novamente, critica a atribuição de papéis de gênero essencializantes aos sujeitos envolvidos nos processos comunicativos. Tal movimento torna inviável, por exemplo, planificar as experiências de “recepção” da audiência feminina, assim como enclausurar as possibilidades de produção pornográfica desviantes em premissas biológicas, socioculturais ou psicanalíticas estáveis.

Diante de diferentes arcabouços teóricos e propostas conceituais-políticas para a uma compreensão e análise das imagens do nu feminino, nos deparamos com um objeto de pesquisa que, ao beirar a produção pornográfica, demanda uma localização política para os corpos nus que ali se auto-apresentam. É possível ver, nas postagens do Bucepowergang, a associação do fabrico de uma imagem de si, proporcionada pelo controle técnico e afetivo do autorretrato, a um ímpeto engajado ou politizado. Interessa, portanto, elaborar como o modo de fazer do *selfie* e do *nude e*, no limite, do próprio autorretrato, guarda potências que permitam, como no caso que abordamos, a existência dessa articulação.

## 1.6 Textualidades visuais

A maneira como olhamos para aquilo que circunscrevemos como um fenômeno comunicacional localizado parte de bases epistemológicas que elaboramos com vários autores distintos mas que, a nosso ver, compartilham entendimentos afins que contribuem com a formação de uma concepção de *textualidade*<sup>75</sup>, que falaremos a seguir. Essa incursão bibliográfica pretende localizar os leitores, ainda que rapidamente, nos pressupostos teóricos a partir dos quais assentamos o alicerce conceitual e metodológico de análise e nosso compromisso político-epistêmico, assim como procura, conseqüentemente, esclarecer sobre o que não iremos tratar.

Uma primeira colocação central, a partir dessa perspectiva, é a de que nos debruçaremos sobre a pesquisa a partir da noção indispensável de *texto*. Se torna primordial, nesse sentido, entendê-lo como algo que ultrapassa concepções verbocêntricas, midiacêntricas e, ainda, que supera a dicotomia entre forma e conteúdo. Isso implica em assumir uma ontologia textual que

<sup>75</sup> Para maior intimidade com o termo, cabe a referência ao livro “Textualidades Mediáticas” (2017), coordenado por Bruno Leal, Carlos Alberto Carvalho e Geane Alzamora.

ultrapasse o estatuto do significado, como preexistente e absoluto, que se localize para além da noção institucionalizada de mídia e que exceda uma suposta intencionalidade enunciativa. Este lugar conceitual procura levar em consideração as diversas conjunções (semióticas, formais, institucionais, históricas, culturais, discursivas...) que possibilitam a emergência do texto como tal, onde e para quem. Gonzalo Abril, abraçando o texto enquanto entidade heterogênea, o define como

[...] qualquer unidade de comunicação, geralmente multisemiótica (ou "multimodal", segundo a palavra da moda), sustentada por uma prática discursiva e inserido em uma(s) rede(s) textual(ais), que pode integrar ou não elementos verbais, e, portanto, não deveria se identificar restritamente com eles. O texto não tem, como às vezes se acreditava, uma espécie de débito originário com o texto literário, um pecado original de literalidade. (ABRIL, 2013, p.46).

Fundamentando-nos aí, ficamos autorizados a dar um salto analítico a partir de nosso objeto, que então será tomado como uma *emergência textual*: não é imperativo, ou mesmo desejável, que se olhe apenas para os seus aspectos formais ou formalizados, ou sobre as possíveis inferências semânticas almejadas pelas autoras (sem dúvida, essenciais), pois ele não se esgota ali. Entendemos que a referência teórica a Abril é central para definir textualidade como um conceito que tenta alcançar a *trama multimodal dos textos*. A implicação analítica imediata de adotar essa compreensão é a abertura a uma amplitude de objetos primários e secundários de análise, que se tornam então possíveis uma vez que o texto passa a se definir pelas redes que o constituem. Enquanto *unidade de comunicação multisemiótica*, ele é e se dá na vida, e estudá-lo implica dilatar o olhar para a complexa tessitura (ABRIL, 2013) no qual se encontra. Como o autor coloca, a cultura visual é uma forma de organização sócio-histórica e um “*modo socialmente organizado de criar, distribuir e inscrever textos visuais*”<sup>76</sup> (ABRIL, 2013, p.35, tradução nossa). Os sujeitos que participam dela também são socioculturalmente localizados e participam desse contexto enquanto vetores da enunciação.

Se nos voltamos para o caso das fotografias que pesquisaremos a partir do *blog* Bucepowergang, veremos que a própria possibilidade de sua caracterização enquanto do gênero “nude” extrapola os esforços formais e se dá através de um olhar voltado às práticas sociais que envolvem seu uso, as particularidades técnicas e materiais dos aparelhos e das redes em que são

---

<sup>76</sup> Para Abril, todo texto é um texto visual na medida em que a visualidade é uma dimensão do texto que envolve “determinadas tecnologias do fazer-visível”(2007, p. 35, tradução nossa) e, como figura de conhecimento, é visual no sentido em que torna algo “visualizável”.



produzidos e onde circulam, assim como da sua relação com outros textos e repertórios. Nesse sentido, o *nude*, entendido como uma entidade heterogênea, aponta para diversas outras textualidades: um texto se comporta como porta de entrada para outros textos e, por isso mesmo, todo texto é impuro. Ou, nas palavras de Abril, “não há texto que não interaja com outros” (ABRIL, 2013 p.46. Tradução nossa). Ele é indicial de sua própria textualidade, da relação de associações que faz emergir – e não é factível considerar qualquer fenômeno textual como uma unidade isolada, fechada em si mesma. Ele se dá sempre em relação com outros que o atravessam, o compõem, o contextualizam, enfim, que são também sua condição de possibilidade. Essas associações, além de serem amplas em termos de fenômenos, e temporalmente moventes, não estão dadas: nascem no próprio processo de análise que realiza, no processo, uma tentativa precária (porque sempre incompleta) de estabiliza-las provisoriamente (porque se modificam constantemente) na forma de um registro crítico.

O levantamento de associações entre pistas textuais, chaves da composição analítica que propomos, pode se relacionar com o uso de uma *intuição baixa*, conforme propõe Ginzburg (1988) acerca de como os rastros percebidos formam narrativas de conhecimento quando postos em relação. Braga (2008), em uma troca estreita com Ginzburg, aponta que “o que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar uma realidade complexa não experimentável diretamente” (2008, p.78). Esse estatuto indiciário reivindicado para o estudo dos fenômenos comunicacionais tem uma consequência política grave, se mostrando atento às formas hierarquizantes das diferentes economias de saber ao assumir sua própria precariedade em relação ao objeto e tentar horizontalizar o acesso ao método<sup>77</sup>.

Os autores aos quais nos aproximamos nessa breve incursão teórica partem de territórios nem sempre análogos e apresentam em seus trabalhos consequências metodológicas distintas. Apesar disso, parece prevalecer entre eles o pressuposto e a defesa de um modelo de pensamento que se dá pelo fazer de associações pertinentes e interessadas, e que é capaz de ancorar bases concretas de um conhecimento baseado em inferências. Esse ofício engajado, no entanto, não se

---

<sup>77</sup> Como pontua Ginzburg: “Esta ‘intuição baixa’, está arraigada nos sentidos (mesmo superando-os) – e enquanto tal não tem nada a ver com a intuição supra-sensível dos vários irracionalismos dos séculos XIX e XX. É difundida no mundo todo, sem limites geográficos, históricos, étnicos, sexuais ou de classe – e está, portanto, muito distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos” (GUINZBURG, 1998, p. 179).

dá impunemente. Como bem coloca Braga, toda abdução<sup>78</sup> a partir de um caso particular “exige um trabalho de ‘descoberta’ ou ‘invenção’ que é, inevitavelmente, um processo de risco” (2008, p.84). O estudo de caso, prática central de nossa disciplina, não pode corresponder à ambição de uma ciência classificatória, que ambiciona leis gerais. Antes, se dedica a dizer sobre o *mundo em que aquele caso pode ocorrer* (BRAGA, 2008) – é precisamente esse movimento epistemo-metodológico que procuramos seguir. Aí, segundo Braga, residiria o potencial criativo distinto na possibilidade de se oferecer, pela análise local, um atrito constante entre objetos singulares e teorias, buscando reciclá-las continua e reflexivamente.

Tal marco teórico das textualidades ainda não é, no entanto, suficientemente definido para delinear nossa aproximação específica do objeto. Por isso, buscaremos agora organizar os parâmetros teóricos que se tornaram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa: Como ir, de fato, de encontro a essas imagens? Como olhar o que nos olha?<sup>79</sup>

### 1.6.1 Imersos e emersos de tramas visuais

Se nosso ponto de partida são os autorretratos digitais presentes no Bucepowergang, se são eles que primeiramente nos instigam, poderemos começar, então, pelo questionamento básico de como tratá-los em sua condição visual, que não é diferente, conforme propomos, de dizer de sua condição textual.

Segundo Gonzalo Abril (2013), existem três rumos filosóficos principais para definição do estatuto ontológico daquilo que comumente se entende enquanto uma *imagem*, palavra que orienta tantos conceitos diferentes. A primeira delas relaciona a noção de imagem com a de “representação” no sentido de um duplo fiel e verossímil, ao modo de um espelho. A segunda, de inspiração platônica, entenderia a imagem como simulacro, mentira, precária inverdade, aparência.

---

<sup>78</sup> “Conforme indica Ginzburg, ‘trata-se da inferência que Peirce chamou de ‘presuntiva’ ou ‘abdutiva’, distinguindo-a da indução simples’ (1989: 264 nota 38)”, (BRAGA, 2008, p. 84).

<sup>79</sup> “Mirar lo que nos mira”, referência ao título do livro Abril, 2007.

A imagem como ilusão, em sua terceira concepção, constitui-se como a mais *trivialmente semiótica* (ABRIL, 2013, p.40), e se identifica com o paradigma da *imagem-signo*. Como signo<sup>80</sup>, ela nunca é não-verdade, ao mesmo tempo em que nunca é a verdade completa: antes, se constitui “(...) apenas parcialmente verdadeira, do ponto de vista do conhecimento do objeto, mas plenamente verídica e eficaz enquanto *símbolo*, ou seja, enquanto mediadora de uma relação intersubjetiva” (ABRIL, 2013, p. 41, destaque do autor, tradução nossa). A imagem como signo, se tomamos como base a fenomenologia peirceana, é a imagem como agente em um processo de mediação, no sentido semiótico, como possibilitador de uma realização comunicativa e como forma de acesso ao mundo. Assim, validamos a imagem em sua faceta não apenas concreta (ou ótica, relativa à sua materialidade visual) mas, também, seus aspectos imateriais, enquanto entidade de significação, em seus aspectos icônico, indicial e simbólico. Santaella e Nöth (2001) apontam três condições da imagem, definidos pela manifestação predominante dessas categorias peirceanas na relação do signo com seu objeto. Temos aí os protótipos da “imagem icônica”, na pintura abstrata ou não figurativa; da “imagem indexical”, que seria a pintura naturalista e a fotografia; e a “imagem simbólica”, que ostenta sua condição nas manifestações de caráter fortemente iconográfico.

Abril procura privilegiar a noção de *texto verbosivual* em relação àquela de *imagem* (termo que para o autor ganha uma denotação mais específica, como iremos reforçar mais a frente) ou de *imagemtexto* (MITCHELL, 2009 *apud* ABRIL, 2013). O conceito tem a potência de não se fechar em um paradigma linguístico da concepção de texto<sup>81</sup> e, ainda, de articular ideias caras à semiótica de Abril, que atribui ao *texto verbovisual* as qualidades de porosidade e articulação, remetendo à ideia de *rede textual*, ou *trama textual*:

---

<sup>80</sup> Não nos deteremos mais detalhadamente sobre o conceito de signo, e outros, adjacentes à semiótica peirceana, acreditando bastar a indicação breve do conceito e das referências bibliográficas de apoio. Charles S. Peirce elaborou uma filosofia de base pragmática que buscou compreender a experiência no mundo em termos fenomenológicos, através do desenvolvimento de teoremas lógicos (SANTAELLA, 1983; PINTO, 1995). O alicerce de seu pensamento é a noção de signo, entidade primeva que media a relação das consciências com o mundo. O signo, ou representamen, em sua definição mais clássica, é entendido como *algo que representa algo para alguém* (PIERCE, 1975, p.72 *apud* ABRIL, 2007, p.47). Ele é determinado pelo objeto (aquilo que representa, também chamado de *representamen*), ao mesmo tempo em que determina o interpretante (“resultado interpretativo” do signo que, em si mesmo, é outro signo)—em um processo cíclico infinito. Esse movimento de determinação, que vai do objeto ao signo, e do signo ao interpretante, e do interpretante de volta ao signo, define nossa relação fenomenológica com o mundo, somente acessível através do último.

<sup>81</sup> Segundo Abril, ainda que alguns autores dos “estudos culturais-visuais” recomendem o abandono total do panorama semiótico, a risco de conservarem bases metodológicas de origens na linguística, a filiação pragmatista peirceana não recai nesse “pecado” glosocentrista (ABRIL, 2013, p. 39).

Mas o texto não é só um tecido “interno” de qualidades e acontecimentos semióticos, mas também o momento parcial de um tecido mais amplo, espacial, temporal e culturalmente reconhecível ou, quando menos, inferível: um texto visual, como o texto em geral, pressupõe a existência de “redes textuais”, já que não há texto que não interaja com outros (ABRIL, 2013, p.46, tradução nossa).

Temos que a noção de texto visual, que tomamos como nossa unidade básica de análise, associada à de rede textual, é generosa ao autorizar articulações heterogêneas, apresentando uma tessitura multimodal. Além disso, fica claro para Abril que não há uma separação entre texto e cultura, ou texto e vida, e que, ao contrário do que comentam Latour e Hermant (LATOURE, HERMANT, 1991, p.61 *apud* ABRIL, 2013, p.47), os textos não se encontram enclausurados em uma *fortaleza de intertextualidade* impenetrável – antes, não existem senão associados às dimensões fenomenológica e sociodiscursiva<sup>82</sup>. Se situam nessa espécie de *intertextualidade generalizada*, e não se descolam da experiência vivida, historicamente localizada. Não há, portanto, nenhum texto que exista sozinho, isolado. Toda unidade de análise proposta enquanto texto deve, assim, ser levada em consideração a partir de uma perspectiva “extra-unitária”, e ir em direção àquilo que o excede, tanto em relação a outras tramas textuais quanto para o “além-textos” das conjunturas socioculturais que habitam e que os transversalizam.

O modo encontrado pelo autor para articular a relação entre *texto* e a *cultura visual* está na proposta de uma análise crítica que se volte aos processos de significação. Nela, procura-se cuidar da dimensão sógnica enquanto cultura – e da cultura em sua dimensão sógnica: “Esta observação permite afirmar que nem todo processo, comportamento ou prática social é um texto, por mais que, como Bajtin afirmou, todo comportamento pode ser interpretado como um ‘texto potencial’” (ABRIL 2007, p. 152, tradução nossa). De forma análoga, observa Mieke Bal, acerca do termo *cultura visual*, que “qualquer tentativa de articular objetivos e métodos para os estudos em cultura visual deve seriamente associar os dois termos em sua negatividade: ‘visual’ como ‘impuro’ – sinestésico, discursivo e pragmático; e ‘cultural’ como mutante, diferencial” (BAL, 2003, p.16). A cultura visual surge como instância conceitual que procura ocupar o espaço de uma espécie de “gestora” ou produtora da *visualidade* que é, enquanto uma *visão socializada*,

uma forma de organização sócio-histórica da percepção visual, da regulação das funções da visão, e seus usos epistêmicos, estéticos, políticos e morais. É também um modo socialmente organizado de criar, distribuir e inscrever textos visuais, processo que

<sup>82</sup> Abril define uma “prática discursiva” por “momentos/ contextos de emissão, circulação e recepção, que especificam como atividade comunicativa as categorias mais extensas de Fairclough: produção, distribuição, consumo.” (ABRIL, 2007, p.160, tradução nossa).

implica sempre em tecnologias do fazer-visível, técnicas de produção, de reprodução e arquivo (ABRIL, 2012, p.35, tradução nossa).

Por constituir um campo historicamente localizado, podemos dizer que as tecnologias da visão, entendidas como as variações dessas “formas de organizações sócio-históricas”, não são “democráticas”, não são isentas das formas de hierarquia e dominação que as trespassam: elas dão a ver e invisibilizam, conforme o contexto sócio-histórico e, desuniformemente, produzem condições de possibilidade heterogêneas para os visíveis nos textos visuais. Por isso, também entendemos aqui que falar de desigualdade de gênero pode ser falar de violência textual. E a resposta a essa violência pode ser um “contra-texto” – uma voz que consiga, ainda que momentaneamente, fissurar os modos convencionais e fazer ver o que, de alguma forma, ainda não estava ali.

## 2. CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

O desenvolvimento da metodologia de pesquisa partiu das bases epistemológicas fornecidas pelos estudos em textualidades mas, ao longo do percurso, foi adquirindo uma forma mais específica através do contato progressivo com o objeto de pesquisa. A proposta metodológica que elaboramos, em conclusão, se trata de um *mapeamento de tramas visuais*, orientado à pergunta de pesquisa que põe a *mirada* como principal foco de interesse, e que se dá na observação de emergências verbovisuais que possuem a autorrepresentação como elemento textual central. A seguir, explicamos mais detalhadamente como cada elemento dessa proposta foi trabalhado, assim como os critérios utilizados para o recorte de pesquisa e, finalmente, apresentamos as fotografias que analisamos no capítulo seguinte.

### 2.1 Mapeamento: inspiração cartográfica para análise textual

A partir do embasamento epistemológico sobre o qual sugerimos enfrentar o fenômeno, mobilizamos a ideia de cartografia para falar da qualidade da exploração qualitativa da pesquisa que buscamos empreender, que pretende não lançar mão. Como comentamos na seção 1.6 da dissertação, pretende se dar sobre a ativação de rastros (GUINZBURG, 1998) como pontos de uma rede da qual emerge a densidade textual daquilo que denominamos como nosso objeto de pesquisa.

De acordo com Barros e Kastrup, a conduta cartográfica em relação à pesquisa, que ocasiona seu tratamento empírico, implica em uma imersão em um “território existencial” (BARROS; KASTRUP *in* PASSOS *et al.*, 2015, p. 56) nem sempre correspondente ao das pesquisadoras, cabendo a elas justamente desenhar a trama na qual o fenômeno, delineado como tal, se encontra. Esse percurso está atento a seguir os rastros em suas modulações no espaço e em seu movimento permanente – priorizando, portanto, um entendimento dedicado aos processos, e não a “representar um objeto” estável (KASTRUP *in* PASSOS *et al.* 2015, p. 32).

Para isso, é preciso “se deixar levar por esse campo coletivo de forças” (BARROS; KASTRUP, 2014, p.58): abertura que parece propícia ao estudo dos processos de significação textuais, sempre temporalmente abertos, e referencialmente reticulares. Estamos atentas, no entanto, sobre a sobreposição teórica entre paradigmas cartográficos e semióticos que se

relacionam de maneiras distintas em consideração aos regimes de representação. No entanto, o sentido da cartografia, como definido por Passos, Barros e Kastrup como “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (2015, p. 10), vem a acrescentar na imersão investigativa que propomos através da adição não contraditória de alguns termos, sendo eles: 1. A inversão metodológica que sugere não a aplicação prévia de um conjunto de regras estabelecido, mas uma “experimentação do pensamento” (BARROS; KASTRUP *in* PASSOS *et al.*, 2015, p. 10), não menos rigorosa, que se faz a partir do entendimento de que tanto a pesquisa como aquilo que se pesquisa são processos em constante atualização; 2. A concepção não hierárquica<sup>83</sup> da heterogeneidade, significando que os nós ou pontas conformam planos de composição heterogenéticos de modo que “tal geologia filosófico-política convoca a uma decisão metodológica, ou melhor, a uma atitude (*ethos* da pesquisa) que não opera por unificação/totalização” (BARROS; KASTRUP *in* PASSOS *et al.*, 2015, p. 10).

Dessa forma, atentas a esses princípios orientadores, desenvolvemos na análise um mapeamento semiótico, de inspiração cartográfica, com as ferramentas conceituais elaboradas por Abril, das emergências textuais com os quais nos confrontamos, endereçando nosso olhar aos conjuntos de fragmentos heterogêneos que se estabelecem nesse plano de consistência visual (ABRIL, 2007).

## 2.2. Conceitos operacionais: os visíveis e os invisíveis dos textos

Abril (2007) sustenta a abordagem do texto verbovisual como um objeto de estudo por conta própria. O autor desenvolve o que chama de um ensaio metodológico, fornecendo bases para que se ultrapasse o “paradigma verbocêntrico” e o midiacentrismo (ABRIL, 2013), para que a análise visual se sustente nas condições de possibilidade de formações de sentido – ainda que isso equivalha, como diz o autor, a mirar um objeto “inobjetável”, já que “[...] não se trata de modo algum de um ‘objeto’, senão que do processo mesmo em que as relações intersubjetivas podem objetivar-se[...]” (ABRIL, 1999, p.20, tradução nossa). Em sua proposta, que denomina

<sup>83</sup> Tal concepção é orientada pelo conceito de *transversalidade*, desenvolvido por Felix Guatarri, que propõe justamente uma crítica e desvio das estruturas lógicas essencializantes da ciência social (que operam entre eixos verticais, hierarquiando, ou horizontais, homogeneizando). Nesse sentido, “o plano da transversalidade expressa uma dimensão da realidade que não se define nos limites estritos de uma identidade, de uma individualidade, de uma forma (esse saber, o meu saber, o saber que o outro tem e que pode me transmitir), mas experimenta o cruzamento das várias forças que vão se produzindo a partir dos encontros entre os diferentes nós de uma rede de enunciação da qual emerge, como seu efeito, um mundo que pode ser compartilhado pelos sujeitos” (EIRADO, PASSOS *in* PASSOS *et al.*, 2015, p. 115-116).

como uma *semiótica crítica*, é essencial a noção de que a interpretação semiótica nada tem a ver com decodificar mensagens, e se distancia de uma “ilusão telegráfica” da comunicação (ABRIL, 2007).

Nesse sentido, há o entendimento de que não há mensagens unitárias, reconhecidas como tais, mas, antes, são remetidos a *conjuntos textuais* associados a *conjuntos de práticas textuais*. Por isso, é essencial se dedicar às condições sócio-históricas de circulação textos, assim como sustentar uma metodologia orientada a processos (ABRIL, 2013, p.20), como escrevemos acima, uma vez que

o sentido é fluido e, ainda que alguns discursos pareçam se fechar regularmente em suas possibilidades, o texto normalmente funciona como um sistema de significação multiestruturado, que se move de nível em nível, de forma que duas denotações se transformem em conotações em progressão infinita. Assim, nunca se chega a uma leitura final. A leitura de uma semiótica crítica nunca chega a ser completa ou finalizada, nem pretende descobrir sentidos ocultos e levá-los à superfície. Antes, trata de atuar com certo grau de rigor e complexidade, compreender a configuração e a estrutura dos textos, e atentar-se às relações de poder que os envolvem (ABRIL, 2007, p.40, tradução nossa).

Ou seja, não se trata de uma análise exaustiva. Essa dedicação encontra na semiótica ferramentas para a análise textual, desde que “justifiquemos nossas interpretações em relação às práticas interpretativas que levamos a cabo” (ABRIL, 2007, p.41, tradução nossa) – interpretação, aqui, entendida como um movimento abdução, que se configura como um método de prognóstico que não conta com uma previsão positiva de êxito, assim como não pode se apegar a generalizações (ABRIL, 2007), mas que se resguarda no exercício lógico de inferências e argumentações da ordem da possibilidade.

Tomando o texto como ponto de partida epistêmico, e as textualidades visuais como nosso objeto de pesquisa, nos é pertinente o que Abril propõe como um exercício de *olhar*, *imaginar* e *ver*. Segundo o autor, o visual sempre está relacionado com o que não é visível, ou seja, a visão sempre se dá mediada por aspectos socioculturais que ultrapassam o que óticamente nos é disponível, e, por isso, se tratam de processos multifacetados. Para localizar e criar critérios para nossa análise em sua complexidade imersiva, adotaremos como operador analítico central o conceito de *mirada*, desenvolvido pelo autor. Esse percurso não se dará dissociado das noções de



*visualidade e imagem*<sup>84</sup>, apesar delas não constituírem o cerne da investigação semiótica empreendida. Como explica o autor:

a visualidade, a imagem e a mirada não são âmbitos fechados mas, antes, delimitados de forma imprecisa, com limites fluidos: uma experiência visual pode transformar-se em uma experiência de mirada ou em uma imagem sem elucidar a continuidade, como quando passamos de uma face do papel à “outra” deslizando o dedo em uma fita de Moebius<sup>85</sup> (Abril, 2013, p. 1□8, tradução nossa).

Apesar de focarmos na análise da mirada, essas categorias serão acionadas para dar conta de um mapeamento mais específico das qualidades sensíveis e perceptíveis da trama visual interessada nas tramitações visíveis e invisíveis que o objeto nos propõe através dos jogos visuais de olhares e perspectivas.

Para a análise semiótica que Abril propõe, é, assim, apresentada uma categorização analítica do texto verbovisual entre essas três instâncias: *visualidade, imagem e mirada*.

A noção de visualidade se situa no nascimento do campo de estudos da Cultura Visual<sup>86</sup>. Ela buscou, de certa maneira, responder às tradições acadêmicas de caráter iconográfico ou iconológico, fazendo postura crítica à maneira entendida como demasiadamente essencialista de tratar os objetos visuais, que colocaram ênfase em linearidades e permanências dos mesmos. As abordagens nascidas desse novo campo, bastante distintas, surgem com influência dos estudos do discurso e da semiótica, além dos próprios estudos culturais, da antropologia, psicologia (especialmente com as incursões relacionadas à herança lacaniana do *gaze*) e até da biologia (SÉRVIO, 2014). Uma preocupação comum a esse campo, apesar de toda heterogeneidade teórica e metodológica, parece se dar, como coloca Eilean Hooper-Greenhill (2000, p.14, tradução nossa), “em questões sobre o quê se torna visível, quem vê o quê, como ver, saber e poder estão interrelacionados” – remetendo à visualidade como termo abrangente, que tenta dar conta da forma de como articular essas perguntas.

<sup>84</sup> “Visualidad”, “imagen” e “mirada” são os termos originais. Optamos pela tradução acima, buscando preservar ao máximo a similaridade com as ideias originais.

<sup>85</sup> A fita de Moebius é um espaço topológico definido por uma fita que encontra a si mesma, que consiste em um caminho sem começo nem fim, e um percurso infinito, que aparenta apresentar dois lados mas que, na verdade, só possui um, não sendo possível distinguir quando passamos de um “lado” para o “outro”. A explicação é melhor aclarada na visualização da forma geométrica da fita, que nos parece suficientemente bem descrita no artigo da Wikipédia <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Fita\\_de\\_M%C3%B6bius](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_de_M%C3%B6bius)>. Acesso em: 6 de maio de 2017.

<sup>86</sup> Segundo Martin Jay (2002; *apud* SÉRVIO, 2014, p.199), um marco decisivo para o surgimento do campo e da noção de visualidade foi o livro organizado por Hal Foster, em 1988, intitulado “Vision and Visuality”. Ainda, ressalta o congresso “Dia Art Foundation”, no mesmo ano, que marca um interesse amplo em estudar as disposições culturais em torno das experiências visuais.

Para Abril, a *visualidade* corresponde às *qualidades sensíveis*, às *variáveis perceptivas*<sup>87</sup> de determinado texto verbovisual, e equivale à ideia de *trama visual* como um “conjunto de significantes visuais que conformam o plano da expressão de um texto visual, constroem sua coerência e preparam o conjunto de seus efeitos semióticos” (ABRIL, 2013, p.51, tradução nossa). O conceito não corresponde ao de visão, enquanto mera informação visual, ao mesmo tempo em que não se opõe completamente a ele. Antes, diz de uma *visão socializada* no sentido de que não é possível ver inadvertidamente, de que não existe, para nós, qualquer espécie “ótica natural”: nossa visão está impregnada de conceitos e sistemas de classificações linguísticos e afetivos, culturalmente existentes. Este parece ser o pressuposto central da noção de visualidade, que busca sobrepor os aspectos perceptivos e culturais do ver – entendendo o olho como um órgão da cultura, simultaneamente ao reconhecimento da existência de uma vastidão de tradições visuais e suas tecnologias de visão correspondentes.

Então, o que vemos quando vemos?

Quando olhamos para um quadro de Cézanne (ABRIL, 2013), ou para um autorretrato como o que segue (FIG. 13), poderíamos dizer imediatamente que vemos maçãs verdes, ou uma mulher nua. Essas designações, no entanto, não equivalem a uma descrição formal das imagens que objetivasse considerar um tipo de informação puramente ótica; caso contrário, responderíamos a essa questão com algo como “uma imagem composta quase completamente por variações em tons de marrons e beges, e duas áreas trapezoidais no canto à direita em tons de cinza azulado, formando uma continuidade vertical...”, etc. Essa última descrição é perfeitamente possível, mas não necessariamente completa ou mais verdadeira do que simplesmente dizermos: vejo o torso nu de uma mulher.

---

<sup>87</sup> Ver quadro analítico em ABRIL, 2013, p.48.



FIGURA 7: Retrato digital postado no blog Bucepowergang em 18 de setembro de 2015.  
Fonte: <[www.bucepowergang.com.br](http://www.bucepowergang.com.br)>. Acesso em: 11 de abril de 2017.

Sabemos, no entanto, que o retrato também não equivale ao corpo em si, senão à expectativa de um corpo materializado em signo visual, ali representado indicialmente<sup>88</sup>, pelo mecanismo fotográfico, através de um texto que atesta a suspensão, no caso, de uma concretude física e temporal que, então, adquire outra materialidade e outra duração que as do corpo “real”: um corpo que esteve ali, em algum momento, diante de um ângulo de uma câmera. Ainda que identifiquemos o conteúdo da fotografia como um corpo, ou um determinado tipo de corpo, essa atribuição não parece surgir da pretensa objetividade da descrição formal. Conseguimos perfeitamente imaginar um “corpo feminino nu”, mesmo se não estivermos diante de seu retrato: há uma imagem do “corpo feminino nu” anterior à fotografia, que a ela se relaciona diretamente.

Se, portanto, podemos identificar o “corpo” como “de mulher” ou “feminino” e, ainda, como “nu”, é porque ele corresponde a certas categorias culturalmente definidas e se relaciona a

<sup>88</sup> Paul Frosh (2015) nos lembra que a noção de indicialidade, baseada em Peirce, também é central para a teoria da fotografia clássica, como presente nos conceitos de “emanação do referente” de Roland Barthes (2000 *apud* FROSH, 2015) e “citação” da realidade de Susan Sontag (1977 *apud* FROSH, 2015) – já que a fotografia se produz a partir da sensibilização ocasionada pelos raios de luz que passam através do mecanismo espaço-temporal da lente e do diafragma. Alguns estudos da fotografia digital questionam a qualidade indicial das fotografias na era da simulação digital, propondo a noção de “pós-fotografia” (Mitchell, 1992; Robins, 1996 *apud* FROSH, 2015), mas revisões recentes entendem o índice como uma qualidade que perdura nos processos computacionais (SODERMAN, 2007 *apud* FROSH, 2015).

certas taxonomias conceituais, ainda que essas não sejam de modo algum estáticas, mas temporalmente moventes e espacialmente porosas – concepções menos ou mais abstratas do que é o corpo, do que é o feminino, o que é mulher, e da própria concepção de nudez que, em uma certa tradição ocidental, diferentemente de outras como descreve Marilyn Yalom (1998), condiciona a exposição dos seios femininos como tal (SIBILIA, 2015; YALOM, 1998).

Simultaneamente fazendo ver o que, para uma tradição, é significado em um *torso feminino nu*, a descrição dessa imagem visual poderia se desdobrar ainda mais sobre o contexto e o sujeito representado, suas condições materiais de fabrico e as circunstâncias de sua circulação. Por isso, podemos dizer que a imagem se faz visível para nós de maneira indissociável aos processos de significação que agencia, mediando atribuições simbólicas que a identificam e localizam historicamente em convenções, usos, morais e técnicas. Aqui, por exemplo o seio feminino nu ainda pode conotar erotismo ou conteúdo pornográfico, categorias que se identificam diretamente com representações de um objeto de desejo sexualizado, remetendo ao uso sexual do corpo, assim como (e, inclusive, simultaneamente) pode se referir ao indecente, obsceno, e até ao interdito por transgredir normas de vestuário padrão que organizam a moralidade sexual (SIBILIA, 2015). Daí, levarmos em conta que as imagens visuais “não se esgotam no visível, pois sempre há nelas traços do invisível, marcas do visível reprimido, pressuposto ou postergado” (ABRIL, 2013, p.53, tradução nossa)<sup>89</sup>. Ver ultrapassa a mera percepção ótica. A imagem se forma, para nós, na confluência entre o visível e o invisível: eis o campo da visualidade.

Abril entende que estes aspectos invisíveis, tão importantes quanto os visíveis, se desdobram entre o que *se deseja ver*, o que *se crê ou sabe ver* e com o que *se faz* com o que se vê. O desejo compõe situações e continuidades, se faz em ângulos e gestos que, explícita ou implicitamente, os textos visuais apresentam em diálogos com o olhar: ele se desvela em expectativas latentes, concretizadas ou frustradas que se apresentam em relação ao conteúdo visual. Tampouco, as imagens visuais se tornam visíveis sem relação com o conhecimento e a memória<sup>90</sup> e, por isso, emergem também em relação ao que se sabe e ao que se acredita a seu respeito: “vemos através dos olhos de nossa cultura, dos sistemas simbólicos, conhecimentos,

<sup>89</sup> Trecho original: “Una consecuencia obvia de lo que llevamos dicho es que las imágenes visuales no se agotan en lo visible, sino que hay en ellas siempre trazos de lo invisible, marcas de lo visible reprimido, o presupuesto, o postergado” (ABRIL, 2013, p. 53).

<sup>90</sup> Como lembra Abril (2007, p. 64, tradução nossa), “Peirce (1974: 24), a partir de uma elaboração que transcende a problemática da percepção visual, afirma que, por desparatado que possa parecer, todo signo deve se relacionar com um objeto já conhecido”.

valores e estereótipos adquiridos através da enculturação” (ABRIL, 2013, p. 56, tradução nossa)—por isso, por exemplo, é possível que certos sujeitos entendam com presumível naturalidade que a imagem da Figura 1 se trate de um conteúdo de nudez explícita orientado para a excitação sexual.

A dimensão do texto visual designada como *imagem* corresponde aos *imaginários* socioculturais e às *gramáticas verbovisuais* (ABRIL, 2013)—com esse conceito, Abril pretende precisamente abordar o peso histórico das representações, seus repertórios e sintaxes: “[...] a história e a memória semiótica sobredeterminam o sentido das imagens com significados derivados de narrativas e repertórios simbólicos às vezes muito amplos e perduráveis, os chamados significados iconográficos” (ABRIL, 2007, p. 83, tradução nossa). Entendendo a imagem em sua *espessura cognitiva, experiencial e prática* (ABRIL, 2007, p.107), o imaginário se refere ao “repertório de imagens compartilhado por uma sociedade ou um grupo social, o espaço das objetivações da imaginação coletiva” (ABRIL, 2007, p.107). Portanto, os imaginários correspondem às formas pelas quais nos imaginamos no mundo e, por isso, se dá por meio de representações, evidências e pressupostos normativos – manifestos nas imagens, sejam elas materialmente óticas (visuais) ou elaborações mentais.

Ainda, a visualidade se relaciona com o que se faz: a partir de uma perspectiva de raízes pragmatistas, esse aspecto da dimensão invisível das imagens diz respeito ao entendimento de que não existem significados inatos mas, antes, sujeitos em comunicação que interagem e constroem sentidos através dos textos verbovisuais. Essa assertiva, que remete ao estatuto dos signos na semiótica peirceana, implica em dois pressupostos principais, que são: nos textos, ainda que virtualmente, é possível identificar sujeitos que interagem, vozes e posições implícitas e; essas posições se inscrevem em práticas sociodiscursivas correntes. Práticas, por sua vez, que pressupõem uma materialidade concreta (institucional, econômica, legal, moral...) que agenciam (DELEUZE, GUATARRI, 1997; SARTRE, 1963, p.74-45; *apud* ABRIL, 2013, p.59) coletivamente a emergência da ação à representação (ABRIL, 2013, p. 59).

A instância analítica proposta por Abril como *mirada* diz respeito, justamente, às posições de enunciação, sujeitos, espaços e tempos das enunciações visuais. Os textos verbovisuais indicam posições para o olhar, para o observador e o observado – denotando e conotando posições de enunciação—que nos são visíveis através dos efeitos de sentidos que provocam. Essa percepção é possibilitada a partir de uma orientação metodológica que Abril identifica como um

*exoinmamentismo crítico*, que considera as práticas sociodiscursivas como interiores e exteriores ao texto (2013, p. 60): a mirada está contida no texto visual, mas não restrita a ele, visto que subsiste não apenas como conteúdo de representação mas em consonância com realizações concretas de práticas socio simbólicas externas:

Os textos visuais, de forma implícita ou explícita, nos designam um lugar, uma posição de observadores e avaliadores, um saber e também um espaço de prazer ou desprazer. Nossa mirada está contida neles porque os textos, enquanto são vistos, nos vêem. (ABRIL, 2013, p.60, tradução nossa).

Não se trata, nesse sentido, de sujeitos empíricos da visão, mas de *funções textuais* (CASETTI, 1983 *apud* ABRIL, 2007, p.352), também relacionadas ao que Benveniste (1974 *apud* ABRIL, 2007, p.352) chama de *quadros figurativos* da enunciação que se dão nas correlações subjetivas que as figuras do “eu”, do “você” e do “ele” propõem no campo enunciativo. Abril fala termos de *configurações enunciativas*, que dispõem esses sujeitos da mirada e sustentam *conjecturas narrativas* nas imagens (2007).

A gestão do que é visibilizado ou invisibilizado nos textos visuais é realizada a partir de miradas legitimadas: aí se configuram os *regimes de mirada*, movimentando procedimentos específicos do *fazer* ou *não fazer visível*, que são guiados e restringidos “de acordo com várias formas de prevenção e recato” (ABRIL, 2013, p.1). Nesse sentido, nos textos visuais,

a enunciação pode ser entendida como uma ação do sujeito que dá a ver, oculta, mostra pela metade e também mostra em excesso. A seleção e organização do visível é legível, então, como um campo de indicações, de pegadas dessa atividade, através das quais se reconhecem as estratégias cognitivas do enunciador, assim como [...] um amplo conjunto de efeitos de sentido relativos ao contexto de práticas sociais e ao tipo de universos narrativos ou conceituais a que se remete. (ABRIL, 2007, p.381, tradução nossa. Itálico nosso.)

Portanto, importa para a análise da mirada, seguir os rastros das proposições do *fazer ver* e *invisibilizar* dos textos visuais, seus modos de apresentação e endereçamento. Dessa maneira, encaminhamos nossa análise através dos rastros dessa atividade de produção de “*miramientos*” (ABRIL, 2010, p.1), espaços de visibilidade e invisibilidade (ABRIL, 2007, p. 382).

Para nos auxiliar na investigação dos processos de significação observáveis através da análise das *miradas*, tomaremos também o interessante conceito de *isotopia*, elaborado por Abril (2013), definido como uma “reiteração do conteúdo semântico” (ABRIL, 2013, p.85, tradução nossa) pela repetição de alguns fragmentos textuais pertencentes a um mesmo grupo semântico,

que resulta em uma coerência interna que permite a criação de efeitos de sentido mais uniformes nos textos verbovisuais. O conceito correlato de *polisotopia* se refere à coexistência de diferentes isotopias num mesmo texto, gerando efeitos de sentido que apresentam propostas de valores contraditórios, por vezes em termos binários, que podem promover efeitos textuais como aqueles de síntese, de oposição, de ironia, de humor. Abril pontua que, apesar da qualidade contingencial própria dos textos, eles apresentam *marcos de sentido* que localizam e determinam seus processos de maneira não arbitrária. Como ele mesmo define, os marcos textuais são parte de “um espaço de representações organizado de algum modo na memória, a partir do qual podemos interpretar os discursos e os comportamentos” (ABRIL, 2013, p.107, tradução nossa). A partir dessas elaborações conceituais, podemos alicerçar os componentes interpretativos da análise de forma mais criteriosa, já que elas nos chamam a retomar bases interpretativas externas a nós mesmas, e próprias de um compartilhamento sociolinguístico, para definição de um escopo de significâncias.

Na análise que se seguirá, quando usamos os termos *textos visuais* ou *texto verbovisuais*, nos referimos às unidades de comunicação que possuem uma qualidade propriamente (mas não exclusivamente) ótica em sua materialidade, apreensível pela experiência sensorial. No sentido que buscamos apreender aqui, usaremos o conceito de *representação* relacionado ao domínio do *visual*, ou seja, que algo representado se constitui como a presentificação ótica da imagem de algo que é passível de ser visibilizado através de um texto (visual ou não)<sup>91</sup>. Portanto, o termo não será usado para apontar necessariamente um vínculo identitário entre as fotografias e suas autoras, do ponto de vista dos estudos de identidade – já que, a partir do embasamento semiótico que tomamos, não haverá uma distinção analítica entre uma maçã *representada* em um quadro ou uma mulher em uma fotografia. Muitas vezes, também usaremos o termo *autorrepresentação* para indicar o movimento de fotografar, desenhar ou escrever sobre si mesma, indicando a prática de autoinscrição, ela se dê a partir da indicialidade de seu próprio corpo, como em uma fotografia, ou através da elaboração de alguma informação sobre si, em algum substrato verbal. A noção de inscrição, por sua vez, remeterá à já mencionada referência ginzburguiana de *rastros*, e é definida pelos aspectos materiais das textualidades. Ou seja, ela parece se dar em emergência: o

---

<sup>91</sup> Abril comenta: “No centro mesmo do problema da imagem se inscreve o da ausência, por assim dizer, significativa, e também eloquente, daquilo que a imagem representa: como produto do trabalho da imaginação, a imagem responde a um vazio e nomeia uma falta. Sempre testifica, por isso, as maquinações mais ou menos explícitas do desejo.” (ABRIL, 2013, p.41. Tradução nossa).

rastros, como vestígios de uma ação potencialmente recuperável, se forma na medida em que informa, para alguém, algo sobre alguma coisa; assim, em que se torna participante de um processo de compreensão, semiótico. Nesse sentido, tomamos os autorretratos como autoinscrições, na medida em que são consequências de um *upload* voluntário de textos visuais rastreáveis sobre si, nas plataformas sociais em rede.

Na inserção teórica que propomos, o desenrolar das tramas textuais se oferece através da atividade de tecer um mapa de associações heterogêneas. Este *acompanhamento* quer, aqui, investigar as formas pelas quais nosso objeto de estudo tensionam propostas de significação através de uma análise das miradas que dele emergem. O processo de pesquisa, portanto, não se dará de maneira necessariamente linear, incluindo insumos que ultrapassam o próprio objeto, a fim de promover uma análise consistente das tramas textuais. Tentar estabilizar esse objeto na forma de um projeto acadêmico significa também observá-lo e dotá-lo de sentido: propósito e desafio do mapeamento que propomos.

### 2.3 Coleta, categorias de classificação e *corpus* de análise

Tomamos as textualidades digitais do *tumblr* Bucepower Gang como fonte, campo e meio de observação. Para coleta do *corpus* de análise, ou seja, dos textos visuais definidos pelas fotografias presentes nas postagens disponibilizadas publicamente na página de Tumblr Bucepowergang (<http://bucepowergang.tumblr.com>), utilizamos o *plugin* TumbOne<sup>92</sup>. Coletamos 464 imagens digitais provenientes desse *locus*, que inclui todas que foram publicadas desde sua criação até a última postagem (que consta de janeiro de 2016).

Para entender qual seria nosso recorte de análise, primeiramente selecionamos, dentre os textos verbovisuais oferecidos pelo *blog*, somente naqueles que se caracterizam como retratos fotográficos de corpos femininos. Esse corte inicial buscou separar os autorretratos digitais femininos de outros textos visuais (como *memes* de internet, ilustrações, frases no formato de arquivo de imagem, excertos de filmes, vídeos ou imagens reblogadas) que não explicitam uma auto-exposição corporal, foco de nossa pergunta de pesquisa.

---

<sup>92</sup> Disponível no endereço <[https://sourceforge.net/projects/tumbone/?source=typ\\_redirect](https://sourceforge.net/projects/tumbone/?source=typ_redirect)>. Acesso em 19 de abril de 2017.



Dos 463 arquivos de imagem baixados do *tumblr*, 430 são retratos de mulheres e 33 são outros tipos de arquivos de imagem. Para criarmos uma forma de olhar e classificar essa coleção, testamos alguns critérios de análise em parte do material recolhido, observando uma a uma e sistematizando os resultados. Esse processo se deu de forma orgânica, reformulando as variáveis ao longo do contato progressivo com o objeto de pesquisa, – algumas delas, depois observamos, funcionaram melhor do que outras.

Procuramos, em um primeiro momento, desviar de conceitos pré-estabelecidos por outros autores, para que nossa forma de ver emergisse a partir do contato direto com aquilo que analisamos. Da mesma forma, a busca por categorias de análise não quis necessariamente equivaler às definições de *selfie* ou *nude* que partem do entendimento social e prático desse tipo específico de circulação de imagens.

A decisão que motiva esse movimento fica mais clara através do exemplo da primeira categoria que extinguiu-se, intitulada de “tipo de imagem”. A princípio criada para diferenciar as fotografias entre “selfies”, “nudes”, “retratos”, “retratos profissionais” e “autorretratos”, percebemos rapidamente que a pretensa estabilidade de tais conceitos dependia de uma série de pressupostos socioculturais e teóricos que se confundiam, nos confundiam, e que a próprias fotografias desafiavam ao propor questões como, por exemplo: existe um limite entre um *selfie* e um autorretrato? Se existe, qual seria? Qual o limite entre um *nude* e um *selfie*? E entre um retrato e um “retrato profissional”<sup>93</sup>?

Por esta razão, optamos pela aplicação de uma segunda categoria, que acabou se tornando central para o trabalho, que chamamos de a *Diagramação Corpo-Câmera*. Suspendendo temporariamente qualquer entendimento de “selfie”, “nude” e “retrato”, optamos por incorporar as formas de composição materiais da mirada, relativas ao corpo na fotografia. Escolhemos o termo “diagramação”, originário do design gráfico<sup>94</sup>, pela referência ao ato de organizar as informações em um espaço 2D (no caso, aquele espaço pictórico da foto): com a *Diagramação Corpo-Câmera*, buscamos mapear as diferentes táticas com as quais as autoras(es) das fotografias

<sup>93</sup> Notavelmente em um cenário no qual filmes (como *Tangerine*, aclamado no Sundance Film Festival em 2015, entre outros) em e capas de revista (como as capas da *Times*, fotografadas pela brasileira Luisa Dörr em 2017) são feitas utilizando câmeras aparelhos móveis e *smartphones*.

<sup>94</sup> A Wikipedia define diagramação como “Diagramação (ou paginação) é o ato de diagramar (paginar) e diz respeito a distribuir os elementos gráficos no espaço limitado da página que vai ser impressa ou outros meios” (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Diagrama%C3%A7%C3%A3o>. Consulta em 20 de setembro de 2017).

enquadraram sua corporeidade nessa dimensão, que variam na forma de manipulação do aparelho fotográfico entre o gesto, as direções nas quais a câmera é dirigida para si, a tela do *smartphone* e o ocasional uso de espelhos. Importante notar que a elaboração de tais categorias passou por exercícios práticos das pesquisadoras de reprodução dos ângulos das fotografias analisadas, de forma a entender por tentativa e erro como algumas fotos foram tiradas.

Observando esses aspectos, elaboramos as seguintes categorias dentro do uso dessas variáveis pelas fotógrafas, a partir de uma pré-análise das imagens visuais do *blog* que abrangeu todas as fotografias coletadas:

1. Frontal: caracterizada pela relação *corpo-câmera-corpo* na composição do enquadramento. Eles aconteceram de 3 maneiras nas fotografias observadas:

*1.1 Frontal:* posição na qual o indivíduo segura a câmera com as mãos e aponta em direção a si mesmo e ao seu olhar, de frente, de forma que o campo de enquadre se constitui como o que está diretamente em frente à lente, tendo a câmera como o ponto cego e, todo o corpo que está fora de quadro, incluindo a mão que segura o aparelho fotográfico, é invisibilizado.



FIGURA 8: Diagrama representativo da relação *corpo-câmera-corpo*.

Exemplo:



FIGURA 9: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
 Fonte: <[tumblr\\_noppsyp9sp1uwoc7zo1\\_500](https://www.tumblr.com/noppsyp9sp1uwoc7zo1_500)>. Acesso em 23 de setembro de 2017.

1.2 *Frontal Invertida*: posição na qual o indivíduo segura a câmera com a mão apontada em direção à parte anterior de seu corpo. Se diferencia do tipo já descrito por ser usado pressupondo o uso de um *smartphone*, como um artifício para dar a ver uma parte do corpo normalmente oculta de si mesma e por não ter a câmera diretamente apontada para seu olhar.



FIGURA 10: Diagrama representativo da relação *corpo-câmera-corpo* – segundo arranjo.

Exemplo:



FIGURA 11: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang  
 Fonte: <[tumblr\\_nopqqgcWpxluwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/nopqqgcWpxluwoc7zo1_1280)>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

*1.3 Frontal Subjetiva:* posição na qual o indivíduo posiciona a lente da câmera a partir de seu ângulo de visão natural, vendo através do dispositivo aquilo que deseja fotografar. Nesse caso, o próprio corpo.

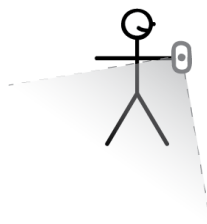


FIGURA 12: Diagrama representativo da relação *corpo-câmera-corpo* – terceiro arranjo.

Exemplo:



FIGURA 13: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
 Fonte: < [tumblr\\_nopqn9lSb81uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/nopqn9lSb81uwoc7zo1_1280)>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

2. Espelho 1: caracterizada pela relação *corpo-câmera-corpo no espelho*, duas variações foram encontradas. Normalmente tal diagramação é utilizada para ampliar a área de enquadre do corpo em relação aos constrangimentos anatômicos da posição Frontal (que tem a câmera muito próxima ao corpo).

2.1 *Espelho 1 Frontal*: indivíduo posicionado de frente a um espelho, com a câmera entre seu corpo e o espelho, apontada para o último. Registra inicialmente o que o próprio indivíduo está a ver no espelho.

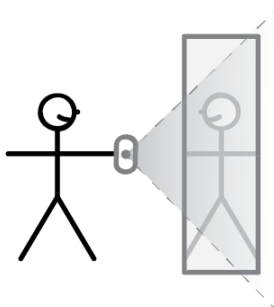


FIGURA 14: diagrama representativo da relação *corpo-câmera-corpo no espelho*.

Exemplo:



FIGURA 15: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
Fonte: < [MIRROR\\_tumblr\\_ns0clr1pZK1uwoc7zo1\\_540](https://www.tumblr.com/mirror/ns0clr1pZK1uwoc7zo1_540)>. Acesso em 25 de setembro de 2017.

*2.2 Espelho 1 de Costas*: indivíduo posicionado de costas a um espelho, com a câmera entre seu corpo e o espelho, apontada para o último. De forma semelhante à variação 1.2, a câmera é usada como artifício para dar a ver uma parte do corpo normalmente oculta de si mesma, e não se encontra diretamente apontada para seu olhar. Nesse caso, a tela do celular e o espelho facilitam mutuamente a visualização e o enquadramento da parte anterior do corpo na fotografia.

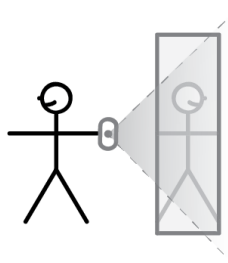


FIGURA 16: Diagrama representativo da relação *corpo-câmera-corpo no espelho* – segundo arranjo.

Exemplo:



FIGURA 17: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
Disponível em: <[tumblr\\_nopqxmTXkP1uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/nopqxmTXkP1uwoc7zo1_1280)>. Acesso em 25 de setembro de 2017.

3. Espelho 2: caracterizada pela relação *corpo-câmera-corpo-corpo no espelho*. Diferentemente da categoria 2, o corpo surge primeiro em primeiro plano e, em seguida, o corpo aparece novamente como reflexo no espelho. Essa composição pode ser usada para dar visibilidade simultaneamente às partes frontal e anterior do corpo.

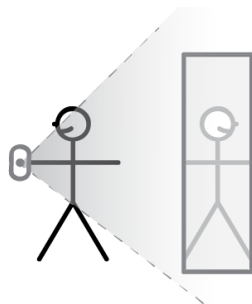


FIGURA 18: Diagrama representativo da relação *corpo-câmera-corpo-corpo do espelho*.

Exemplo:



FIGURA 19: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
 Fonte: <[tumblr\\_npk144CWuD1uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/npk144CWuD1uwoc7zo1/1280)>. Acesso em 25 de setembro de 2017.

#### 4. Retrato

Caracterizado pela relação câmera-corpo, as fotografias enquadradas nessa categoria compreendem aquelas nas quais as mãos ou o corpo estão visivelmente longe da câmera, de



forma a resultar em uma fotografia onde a captura pelo sensor não é acionada diretamente pela ação da fotógrafa.

*4.1 Retrato suposto:* quando a câmera está posicionada diante do corpo e longe das mãos. As fotografias dessa categoria são aquelas nas quais a câmera é visivelmente operada por uma outra pessoa, ou quando não há indícios suficientes para dizer se há de fato outra pessoa manuseando o aparelho fotográfico ou se houve o uso de um *timer* automático para o disparo.

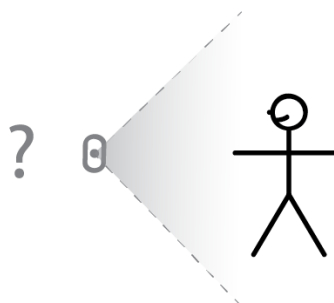


FIGURA 20: Diagrama representativo da relação *câmera-corpo*.

Exemplo:

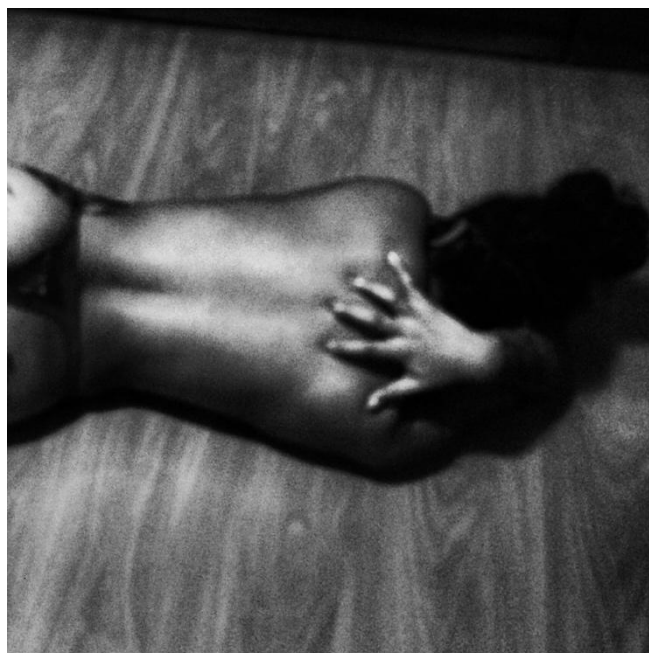


FIGURA 21: Retrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
Fonte: <[tumblr\\_np8troSmyfluwoc7zo1\\_400](https://www.tumblr.com/np8troSmyfluwoc7zo1/400)>. Acesso em 25 de setembro de 2017.

4.2 *Retrato Solo*<sup>95</sup>: as fotografias nessa categoria são aquelas nas quais a câmera está posicionada diante do corpo e há indícios de que se trata de um autorretrato, provavelmente feito como uso do *timer* automático, notáveis através de evidências como o apoio da câmera estar visível (a superfície onde se encontra recostada), ou em algumas angulações não-antropomórficas que tornam possível identificar essa característica.

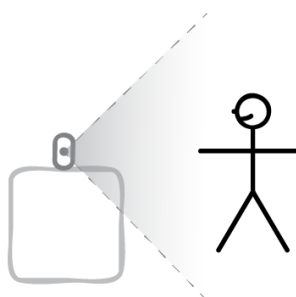


FIGURA 22: Diagrama representativo da relação *câmera-corpo* – segundo arranjo.

Exemplo:

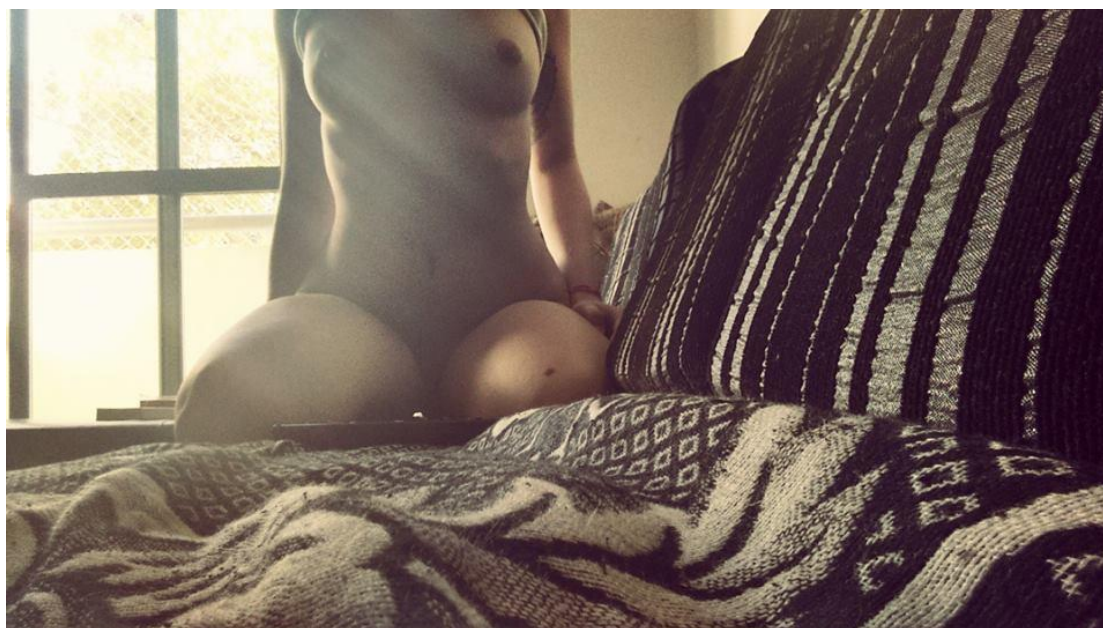


FIGURA 23: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
Fonte: <[tumblr\\_np6vimkeYv1uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/np6vimkeYv1uwoc7zo1_1280)>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

<sup>95</sup> Esta terminologia foi escolhida para evitar a confusão com o termos “autorretrato”, categoria muito mais ampla (e discutida) de fotografia.

## 5. Outros

5.1 Relação corpo-câmera ocorre como “corpo - câmera - corpo - espelho - corpo”. Aqui, a fotógrafa utiliza um espelho móvel entre o celular e interceptando a extensão de seu corpo e reflete de maneira bem próxima a área genital, enquadrando-a no centro da representação visual.

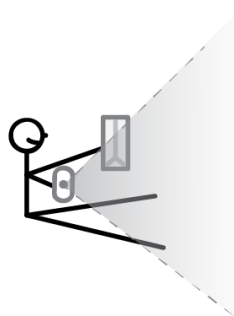


FIGURA 24: Diagrama representativo da relação *corpo-câmera-copor-espelho-corpo*.

Objeto único no *corpus* de pesquisa:



FIGURA 25: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
 Fonte: <[tumblr\\_ntni527fu71uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/ntni527fu71uwoc7zo1_1280)>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

5.2 Nesta imagem, a diagramação ocorre da maneira “corpo - câmera - corpo - ilustração do corpo - corpo - corpo no espelho”, de forma a encaixar no plano da fotografia os elementos de aparição do corpo, da representação pictórica que se fez dele, e de seu reflexo.

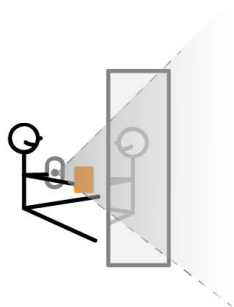


FIGURA 26: Diagrama representativo da relação *corpo-câmera-corpo-ilustração do corpo-corpo-corpo no espelho*.

Objeto único no *corpus* de pesquisa:



FIGURA 27: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
 Fonte: <[tumblr\\_nr3965csyL1uwoc7zo1\\_540](https://www.tumblr.com/3965csyL1uwoc7zo1/540)>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

Acreditamos que a *Diagramação Corpo-Câmera* se torna pertinente à análise da *mirada*, pois busca entender as referencialidades visuais presentes nas inscrições do modo de fazer de cada fotografia, que acabem por ter um papel relevante na composição dos endereçamentos enunciativos em jogo na *esfera de participação imaginária* (ABRIL, 2007) das mesmas por definirem ângulos e enquadramentos que posicionam o corpo representado e o observador da imagem em lugares específicos. Dessa forma, tomando esse critério como definidor do recorte, selecionamos 5 imagens representativas das 5 “macro-categorias” que as definem. Orientado-nos pela característica qualitativa da pesquisa, optamos por escolher as fotografias que apresentaram composições ou atributos menos regulares dentre elas, procurando por poses e enquadramentos atípicos, tanto em sua variação estética (diferentes partes do corpo à mostra, angulações e edição) quanto em relação aos artifícios usados para realizá-los (espelhos, *flash* da câmera, objetos). Dessa forma, pretendemos explorar maiores variações desse gênero fotográfico, com intenções de trazer objetos, na medida do possível, novos e potencialmente interessantes os estudos nesse campo. A variação, portanto, se constitui na intenção de encontrar novas pistas visuais sobre esse tipo de fotografia. Essas características serão explicitadas nas respectivas seções dedicadas à análise de cada fotografia.

Outro critério utilizado foi analisar apenas imagens visuais que podem ser consideradas autorretratos, por trazerem elementos indiciais que apontam para o reconhecimento ou a alta probabilidade de o serem – de modo a excluir a subcategoria 4.1 (retrato suposto) das fotos escolhidas. Desse modo, nos referenciaremos a elas também como *selfies* ou *nudes*, a partir do entendimento de que são, como propõem Tifentale e Monovich (2015), uma *fotografia em rede viabilizada por softwares e criadas por usuários*. Optamos por esse entendimento conceitual por ele ser, dentre aqueles estudados, o de ordem mais pragmática, que não busca definir de antemão os aspectos de seu conteúdo representacional, permitindo, assim, que pudéssemos observar nosso objeto de estudo a partir de suas próprias emergências textuais antes de tentar circunscrevê-lo em caracterizações preestabelecidas. Também procuramos fazer, ainda que de forma exígua, que nossa seleção não ecoasse privilégios representativos e, por isso, adotamos como critério metodológico a cotização das fotografias entre mulheres brancas e negras, de forma que as imagens de mulheres brancas não excedessem aquelas de mulheres negras.

As fotografias escolhidas são as que seguem:

1. Frontal:

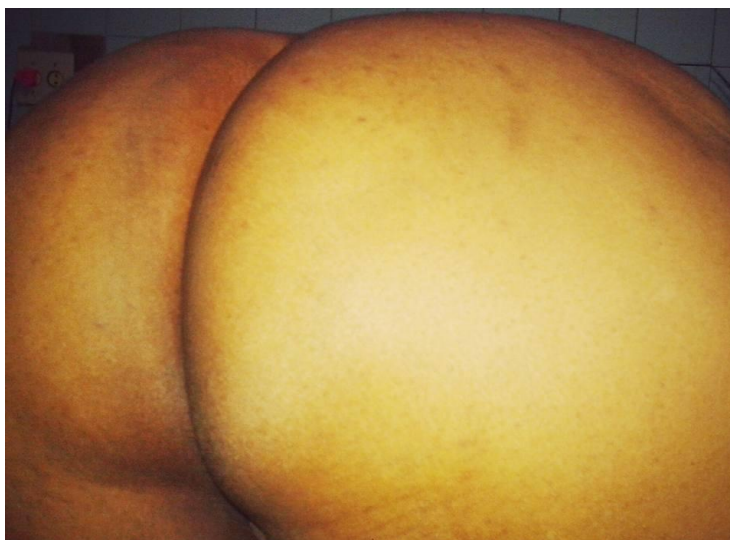


FIGURA 28: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
Fonte: <[tumblr\\_nrsuzodV3t1uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/nrsuzodV3t1uwoc7zo1_1280)>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

2. Espelho 1:

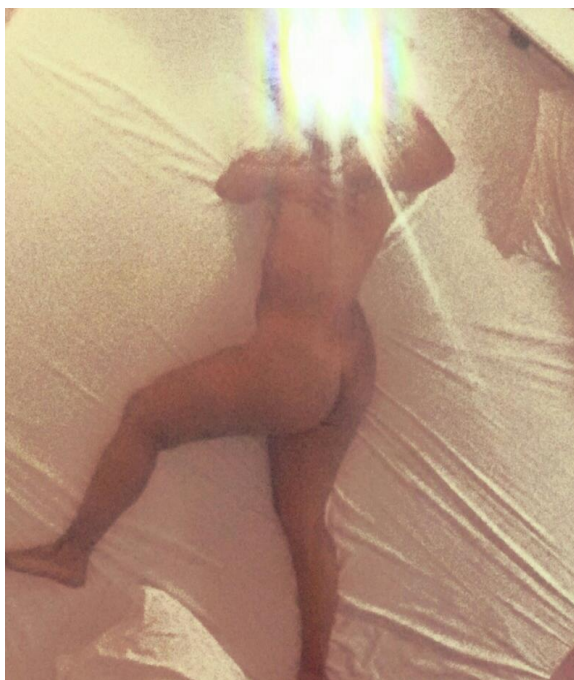


FIGURA 29: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
Fonte: <[tumblr\\_note6mjy0h1uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/note6mjy0h1uwoc7zo1_1280)>. Acesso em: 26 de setembro de 2017.

### 3. Espelho 2:



FIGURA 30: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
Fonte: <[tumblr\\_nq7rv4jChd1uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/post/128012801280/nq7rv4jChd1uwoc7zo1)>. Acesso em: 26 de setembro de 2017.

#### 4. Retrato:



FIGURA 31: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/post/130346373217/amo-minhas-curvas-curvas-que-causam-sonhos>>.

Acesso em: 25 de setembro de 2017.

#### 5. Categoria única 5.1



FIGURA 32: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.

Fonte: <[tumblr\\_ntni527fu71uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/ntni527fu71uwoc7zo1/1280)>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.



### 3. ANÁLISE

#### 3.1 “Seremos nosso porta-retrato e já estamos portando essa tela”<sup>96</sup>

Para a análise das fotografias selecionadas, propomos que, primeiramente, nós olhemos para o ambiente onde a encontramos – o *blog* Bucepowergang. Seguindo a orientação epistêmica e metodológica de Abril (2007, 2013), segundo a qual os textos só existem quando em relação com outros textos, optamos por fazer dessa sessão uma primeira aproximação da trama textual de nosso objeto empírico, que são as fotografias propriamente ditas.

Fica claro, quando entramos no endereço do *blog*, que não encontramos tais autorretratos sobre uma superfície branca, inóspita, ou pretensamente imparcial. Eles figuram em íntima coexistência com outras imagens e textos verbais, localizados na *url* [www.bucepowergang.tumblr.com](http://www.bucepowergang.tumblr.com). Ali, até mesmo para o leitor mais desavisado, é possível captar pistas de seu propósito no espaço-tempo digital. Como apontado rapidamente na apresentação do objeto de pesquisa no primeiro capítulo, os textos verbais que compõem a grade verbovisual do BPG na plataforma são elementos centrais para compreensão dos processos de significação que envolvem tais *nudes*. Eles cooperam para o estabelecimento de uma isotopia (ABRIL, 2013), uma coerência semântica interna, que atua na tentativa de estabelecer marcos de sentido para os autorretratos e, notavelmente, para os corpos de mulheres nuas que ali se apresentam. Sua existência é parte fundamental para análise dos exercícios de mirada que discutiremos a seguir. Observemos um *printscreen* relativo ao entorno de uma das figuras que iremos analisar:

---

<sup>96</sup> Frase retirada de uma postagem do BPG, de autoria anônima. Fonte: [www.bucepowergang.tumblr.com](http://www.bucepowergang.tumblr.com), acesso em 21 de setembro de 2017.

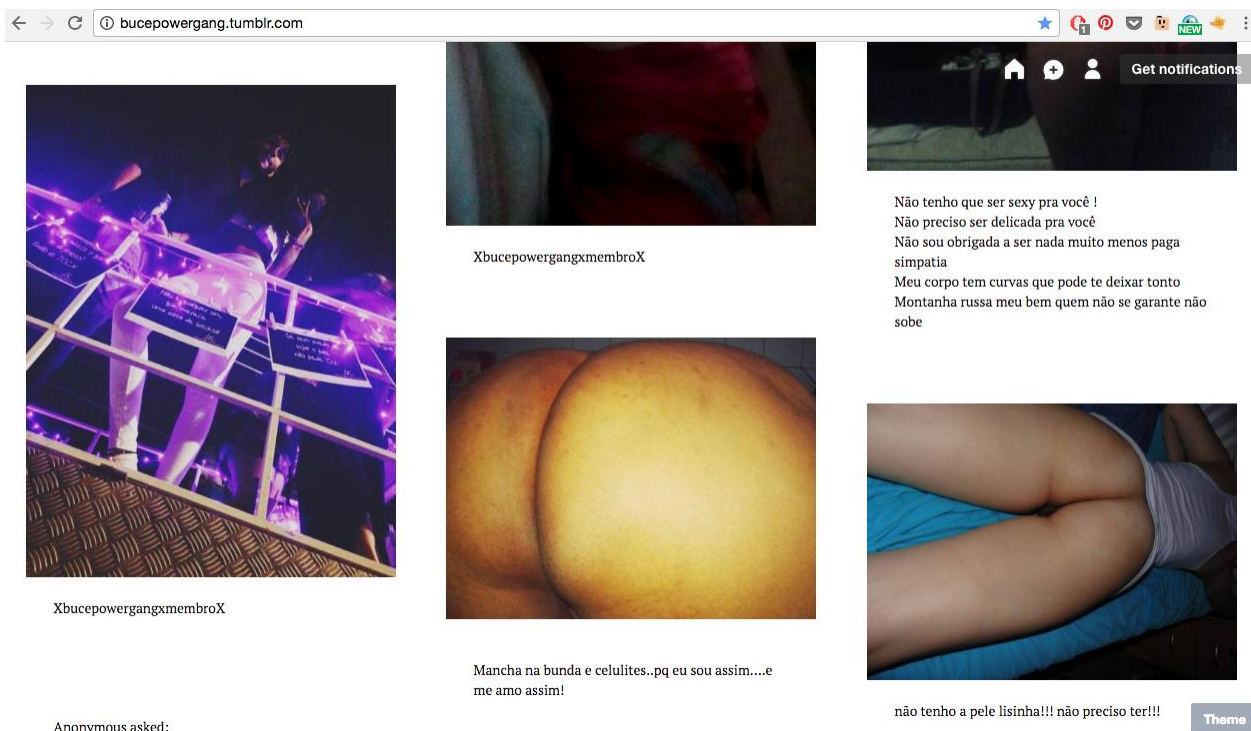


FIGURA 33: *printscreen* do BPG em 11 de dezembro de 2017.

Transcrição das frases: “Não tenho que ser sexy pra você!/ Não preciso ser delicada pra você/ Não sou obrigada a ser nada muito menos paga simpatia/ Meu corpo tem curvas que pode te deixar tonto/ Montanha russa meu bem quem não se garante não sobe”; “Mancha na bunda e celulites...pq eu sou assim...e me amo assim!”; “não tenho a pele lisinha!!! não preciso ter!!!”. Fonte: < [bucepowergang.tumblr.com/](http://bucepowergang.tumblr.com/)>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

A figuras se localizam no meio de outras imagens e frases, em uma espécie de mosaico textual. Assim como os ladrilhos, se ajustam em encaixes e formam, juntas, a composição verbovisual de algo maior. A rolagem vertical do conteúdo em *html* e a indefinição gráfica dos limites entre os espaços destinados às fotos e os espaços destinados às frases, sobre o fundo branco, permitem que o leitor visualize mais livremente as imagens visuais e os textos verbovisuais em um fluxo visual contínuo e infindo até a última postagem do *blog*. Essa indefinição de limites, que configura um compartilhamento espaço-temporal entre os textos verbovisuais do *blog*, também dificulta dizer se os textos verbais funcionam ou não como legendas de imagens específicas, fato que também contribui para o entendimento de um corpo textual inteiriço.

Além do aspecto sintático (ABRIL, 2013) do *layout* do *tumblr*<sup>97</sup>, que une os textos verbais em uma disposição visual comum com as fotografias, o aspecto semântico (ABRIL, 2013) também os une na referência frequente ao corpo como sujeitos ou objetos das sentenças: “meu corpo tem curvas”, “mancha na bunda e celulites”, “não tenho a pele lisinha”. Essa relação é, assim, essencial para ancoragem dos processos de significação dos autorretratos ali publicados, de forma que seja praticamente impossível não ler alguns dos textos verbais ao ver os autorretratos. Ao invocarem a presença do corpo com tamanha centralidade, os *nudes* e os textos verbais formam uma trama verbovisual que interage e se influencia, confluindo aspectos textuais para a formação de marcos de sentido compartilhados.

De maneira mais específica, observamos que essa relação entre os textos verbais e as fotografias confere aos *nudes* localizados no ambiente digital do BPG uma margem de segurança em relação a seu encaminhamento semiótico, apontando para certos caminhos para seus processos de significação. Dizemos “margem de segurança” para destacar um aspecto mais literal do termo: percebemos que os textos verbais funcionam não apenas como elementos importantes para uma significação das imagens contextualizadas, mas também como justificativa e salvaguarda da exposição corporal das mulheres retratadas. Muitas vezes, os dizeres prevêm que seus corpos estarão sujeitos à interpretações indesejadas que o sexualizem (como em: “Não tenho que ser sexy para você!”, FIG. 33), ou que existirão críticas a seus atributos físicos (como em “Não tenho a pele lisinha!!! Não preciso ter!!!”, FIG. 33) – o que assertivamente repudiam (ver FIG. 34, abaixo). É possível perceber, por exemplo, que alguns textos verbais se direcionam a um leitor tipicamente masculino, como na frase presente na figura acima: “meu corpo tem curvas que te deixa *tonto*” (grifo nosso). Tal conflito político-semiótico se dá, aí, sobre o signo do corpo feminino e também de sua nudez: “Quem disse que quem expõe o corpo por livre e espontânea vontade perde o respeito? Desconstrua essa ideia” (*sic.* FIG, 34, abaixo). O embate fica ainda mais visível em postagens nas quais há um diálogo direto entre um sujeito concreto (ainda que anonimizado) e as moderadoras do BPG, como mostramos na FIG. 5 no capítulo 1, e nos exemplos abaixo:

---

<sup>97</sup> O Tumblr permite que os usuários escolham entre algumas opções de customização gratuitas. O BPG apresenta uma estrutura baseada em uma dessas customizações preestabelecidas pela plataforma.

Anonymous asked:

Eu apenas queria saber uma coisa (não vou ofender nem nada a respeito). Se vocês são feministas e querem o "respeito" por que o jeito de protesto de você na maioria é: expondo alguma parte do corpo? É apenas isso que eu não entendo, respondendo minha dúvida sou grata :)

Quem disse que quem expõe o corpo por livre e espontânea vontade perde o respeito? Desconstrua essa ideia.

fetisniffer-blog asked:

falando em pornografia e excitação. como é visto pelo movimento o uso das imagens como forma de excitação masculina? é que um amigo meu (é sempre um amigo, né? :P) acha as fotos muito excitantes e já se masturbou olhando as mulheres aqui. isso é visto como objetificação? o prazer masculino no olhar e a masturbação são vistas como algo negativo?

O prazer é mental, físico e individual nessa situação. Independente do gênero isso pode ocorrer! Temos uma causa e ela vai além dos olhos que erotizam.

dutchesslolla asked:

Eu super apoio vocês, mas eu acho que isso de mostrar o corpo na internet ruim pois muitos homens vão ter acesso, vão considerar pornografia, vão se masturbar vendo e não vão se ligar no propósito... mostrar o corpo, claro que pode, mas a mente do homem é tão pequena que ao ver o blog vai pensar q é pornografia

Homem não é e nunca foi o foco. Essa iniciativa é de mulheres para mulheres!

Anonymous asked:

as fotos são boas, as moças lindas, mas esse segue o estilo manjado de feminismo que agrada aos homens, porque a maioria das fotos as minas estão dentro do padrão, fazendo poses nada repulsivas, e sim de agrado ao público feminino, não vejo nada de revolucionário, esse tumblr é igual aos outros de putaria

No nosso foco em principal são as discussões que ocorrem no grupo fechado, exploração e o empoderamento da mulher não vinda pelo homem e sim de mulher pra mulher.. Mas pensamos ainda em outras formas de externar isso.. Nos estamos em processo de evolução, e toda critica é valida, agradecemos a opinião.

FIGURA 34: montagem de nossa autoria a partir de quatro *printscreens* de postagens do tipo “pergunta-resposta” retiradas do BPG.

Fonte: < [bucepowergang.tumblr.com/](http://bucepowergang.tumblr.com/)>. Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

Nos *printscreens* selecionados acima, por exemplo, é possível ver que os usuários antecipam e confirmam a recepção dos autorretratos como conteúdo pornográfico, e que a questão se dá de maneira polêmica e, inclusive, crítica: “acho que isso de mostrar o corpo na internet ruim pois muitos homens vão ter acesso, vão considerar pornografia” (*sic*); “como é visto pelo movimento o uso das imagens como forma de excitação masculina?”; e “esse tumblr é igual aos outros de putaria” (*sic*). Os comentários postados são respondidos pelas moderadoras do *tumblr*, que defendem o posicionamento, no geral, que de a exposição voluntária do corpo nu se relaciona com um objetivo que ultrapassa ou sobrepõe esse problema, e que a recepção masculina

importa menos do que as interações entre mulheres possibilitadas pela plataforma: “Temos uma causa e ela vai além dos olhos que erotizam”; “Homem não é e nunca foi o foco. Essa iniciativa é de mulheres para mulheres!”; “[...] de mulher para mulher [...]”.

Por vezes, as próprias *selfies* trazem os corpos como suporte das inscrições verbais, que mediam de forma explícita o endereçamento sógnico proposto pelas autoras a partir de sua autorrepresentação corporal (FIG. 35). Poucas imagens poderiam ser mais literais do que a fotografia no canto inferior esquerdo da FIG. 35, que grafa sobre a barriga macia “Me amo/ Me aceito”, que expressa um posicionamento recorrente no BPG de auto-estima e *body positivity*.



FIGURA 35: autorretratos que apresentam inscrições nos corpos.  
 Fonte: <[bucepowergang.tumblr.com/](http://bucepowergang.tumblr.com/)>. Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

A “margem de segurança” da qual falamos nos parece especialmente relevante em se tratando de um objeto digital. O risco em potencial para esses autorretratos e suas fotografias é central para a compreensão do texto político existente nos *nudes* do BPG. Vários *selfies* ali presentes podem ser considerados suficientemente passíveis de, através do emprego de algumas operações digitais simples como copiar e colar, passarem a circular em redes associadas a conteúdos pornográficos ou vazamentos, sejam sites, plataformas sociais ou aplicativos de conversação privados. O risco presente na prática do *nude* digital, não diferentemente de outros textos, está na apropriação inevitável dos leitores que, no ato de sua leitura, inevitavelmente constróem um outro texto, fazendo conexões a partir de suas enciclopédias<sup>98</sup> (ABRIL, 2013) particulares. No entanto, é particularmente agravado quando dispostos em uma mídia especialmente propícia ao recorte, à colagem, à cópia e, enfim, à descontextualização completa desse texto (LESSIG, 2008). A ameaça que se constrói passa por uma apropriação semântico-material, implicada no exequível deslocamento do percurso textual dessa fotografia para outros contextos que facilitariam outras leituras e, mais especificamente, que poderiam se distanciar do entendimento do nu como co-viabilizador da apresentação de um motivo engajado. O elemento da nudez agrava mais essa característica quando temos que, deslocados, os *nudes* do BPG podem passar a habitar um contexto que deliberadamente repelem e que, ainda, pode vir a causar danos concretos às vidas das mulheres expostas, sujeitas então a violências textuais e físicas.

De forma a exemplificar a relevância dessa questão acima colocada, realizamos uma pequena digressão por outros ambientes digitais nos quais imagens *nudes* circulam.

Escolhemos como exemplo uma página que chamaremos de SZZ por se tratar, justamente, de um *lócus* de compartilhamento de *nudes* não consentidos<sup>99</sup>, se divergindo diametralmente do propósito dos *nudes* autopublicados do BPG e sendo, simultaneamente, um local no qual poderiam passar a habitar.

Quando entramos na página inicial do SZZ, é possível encontrar algumas evidências de uma trama textual bastante distinta daquela que se desenrola no *blog* BPG. O menu do site

---

<sup>98</sup> Abril retoma a metáfora de enciclopédia de Umberto Eco, em contraposição àquela de dicionário: enquanto a primeira se refere aos conhecimentos e experiências que formam uma rede de interpretantes para alguém, a segunda se refere ao conjunto decifrante de códigos formais de um determinado texto.

<sup>99</sup> Por esse motivo, obviamente, não ilustraremos esse exemplo com imagens visuais, tampouco desejamos propagar o nome do site que concretiza e faz apologia à distribuição criminosa e misógina de imagens pessoais.

apresenta, já de início, segmentações de conteúdos (“casais do zap zap”<sup>100</sup>, “fetiches do zap zap” e “melhores nudes”). Na categoria “melhores nudes”, é possível ver algumas subcategorias, dessa vez, elencando e adjetivando características físicas das pessoas fotografadas, no feminino, antecipando que se tratam de *nudes* de mulheres. Esse critério classificatório, também típico do repertório pornográfico (“loiras/ blonde”, “morenas/ brunette”, “ruivas/ redhead” e “mulatas/ ebony”), já seria um indício suficientemente forte que denota a expectativa de um consumo de corpos voltado para a apreciação sexualizada das características físicas dessas mulheres, mas é ainda extremado pela presença da palavra “mulatas”–termo racista<sup>101</sup> que, diferentemente dos outros, que especificam mais tipicamente a cor do cabelo, designa também a cor da pele (negra). Pesam, assim, as marcas da desumanização colonialista em seus aspectos simbólicos (ABRIL, 2007)<sup>102</sup>. A categoria “mulatas”, portanto, faz coro a essa herança escravocrata, filiando-se simultaneamente ao uso racista e sexualizado de corpos de mulheres negras e, nesse site, mediante à exposição de sua nudez. Há, também, na seção “posts populares”, *links* que oferecem o *download* de um acervo de *nudes* que possui fotografias amadoras de “mulheres reais”, sem deixar claro de houve autorização das mesmas, mas com menção explícita ao compartilhamento teoricamente não autorizado de seus registros. Oferecendo vazamentos reais ou não, o SZZ dá lugar a uma rede textual para a enunciação de uma série de violências que insinua hostilidade aos direitos de imagem, fazem apologia ao crime de exposição de intimidade e oferecem uma ameaça concreta à vida das mulheres retratadas (especialmente, das mulheres negras) e, no limite, de todas as outras.

Esse exemplo ilustra um risco textual real que se estende também às fotografias presentes no BPG. Ele encontra respaldo na proximidade com que os marcos textuais da pornografia surgem nas visualidades dos autorretratos do BPG, ao mostrar corpos femininos nus e muitas vezes em poses sexualmente sugestivas. Também se constitui pragmaticamente na eminência da descontextualização material desses autorretratos para sites desse tipo ou para ambientes conversacionais privados (como o Whatsapp), assim como na possibilidade de uma apropriação objetificante pelo olhar de um leitor desavisado ou mal intencionado (essa última, prevista, como

<sup>100</sup> Redução tipicamente brasileira do nome do aplicativo Whatsapp.

<sup>101</sup> Como já apontado por vários movimentos sociais negros, assim como produções científicas. Por exemplo, o belo cordel de Jarid Arraes, divulgado do blog Geledés (Instituto da Mulher Negra), é bastante explicativo desse fato e pode ser acessado através do *link*: <<http://www.geledes.org.br/nao-chame-de-mulata/#gs.NcZnJIY>>. Acesso em 28 de maio de 2017.

<sup>102</sup> lembrando que a objetificação (não apenas sexualizada) dos corpos negros, como sabemos, possui um peso histórico dolorosamente material.



vimos, nos exemplos da FIG. 34). Tal possibilidade de “rapto” para uma rede textual de apreciação tipicamente pornográfica e masculina os colocariam, portanto, em um processo que violentaria, no mínimo, sua textualidade original. Entre o SZZ e o BPG, a trama textual que envolve o mesmo gênero fotográfico (*selfie*) é bastante distinta e, aí, vemos se configurar pontos em seus planos textuais que organizam predisposições de sentido para seus conteúdos. Os textos verbais no BPG parecem fortalecer uma proposta e uma defesa que nomeiam sua localização: ali, por exemplo, a auto-apreciação e auto-estima ganham força, em contraste à exposição coercitiva e difamatória (racista e sexista) do SZZ. Os textos verbais são, assim, centrais para a análise da mirada pois esclarecem o terreno sobre o qual se constroem as tramas sógnicas dessas fotografias, nomeadas por suas autoras em forma de legendas, textos avulsos e comentários escritos pelas moderadoras do *blog*. Eles explicitam com quem e com o que rivalizam, em termos sógnicos e pragmáticos, ao localizar um sujeito (muitas vezes indefinido, e algumas vezes masculino), que (1) incorporaria o olhar de juiz e fiscal dos padrões de beleza e/ou (2) tenderia a observar e valorizar seus corpos somente sob a tônica pornográfica *mainstream*. Além disso, é comum que a primeira pessoa do discurso se dê no feminino, indicando um eu-mulher ou nós-mulheres (como em: “Amor por nós acima de tudo!”; ou “Que nós mulheres possamos admirar nossos corpos”, na FIG. 36). A construção dessa segurança, portanto, se dá na ambientação para um espaço de enunciação coletivo através da coleção heterogênea de imagens visuais e frases que sustentam coletivamente essa prática do autorretrato nu deslocando-a do contexto de consumo estritamente pornográfico ou punitivo ao materializar uma rede textual de suporte virtual que atua no encaminhamento de seus processos de significação locais.

Esse aspecto interessa à nossa pergunta de pesquisa pois é dela pressuposto ao mesmo tempo que indício de resposta: as frases colocam as imagens visuais que analisamos em meio a processos de significação que envolvem o uso do autorretrato nu como artifício textual de uma demanda política e semiósica, habilitando o uso comunicativo do *selfie* como co-enunciadores dessa textualidade específica, ao mesmo tempo em que prevêm e contemplam o deslizamento semiósico existente entre o engajado e o pornográfico, entre um *female gaze* e uma mirada tradicionalmente masculina-objetificante (FIG. 36).

Pra somar.  
Que nós mulheres possamos admirar nossos corpos  
sem culpa e com a certeza de que somos muito mais  
do que simples objetos sexuais para os homens.  
Contribuição.

FIGURA 36: *Printscreen*

Fonte: <[www.bucepowergang.tumblr.com/](http://www.bucepowergang.tumblr.com/)>. Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

A inscrição verbal, por parte das fotógrafas e das moderadoras do BPG, de posicionamentos relativos às pessoas que aparecem nos retratos atua, assim, na criação de um espaço público, comunitário (ABRIL, 2010), fornecendo um momento textual para a gestão das visualidades da própria nudez. Essa ambiência é, assim, construída na referência textual que associa a “enunciação de si ao outro” a um movimento autorreflexivo, verbal e visualmente.

A seguir, exploramos mais os aspectos visuais, nos voltando para a análise propriamente dita dos autorretratos selecionados, levando em consideração tal imersão em sua rede textual isotópica.

### 3.2 *Nude* 1: “Mancha na bunda e celulites...”

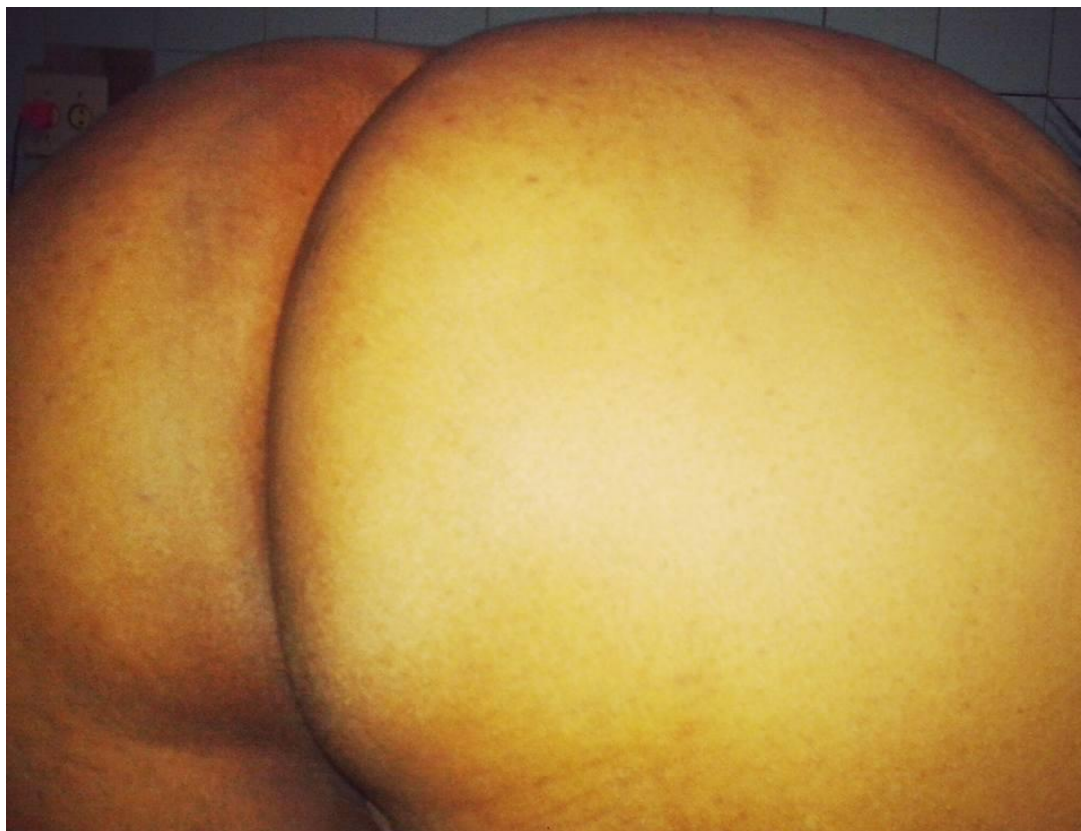


FIGURA 37: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
Fonte: <[tumblr\\_nrsuzodV3t1uwoc7zo1\\_1280](https://www.tumblr.com/nrsuzodV3t1uwoc7zo1/1280)>. Acesso em: 13 de dezembro de 2017.

O autorretrato acima foi classificado como do tipo Frontal, subtipo Frontal Invertida, que tem como composição diagramática *corpo-câmera* o seguinte esquema:

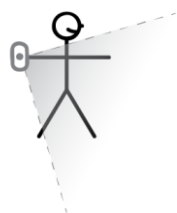


FIGURA 38: esquema representativo da *diagramação corpo-câmera* do *selfie* tipo Frontal Invertido.

Não temos elementos, na própria imagem, que assegurem completamente que ela não fora fotografada por terceiros. No entanto, a proximidade e a torção reveladas na aparição do corpo, assim como a rede textual do *blog* na qual está imersa, endossam com certa segurança sua designação como um autorretrato *selfie*. A escolha por essa fotografia se deu por sua peculiaridade em relação às outras da mesma categoria: fotografada com as lentes muito próximas ao corpo, ela revela a aparição de um fragmento anatômico quase não identificável. Justamente aí, pensamos ter encontrado um motivo interessante para sua análise. Tal proximidade entre o corpo e a câmera nos parece especialmente revelador de uma característica textual que se repete nos próximos autorretratos analisados.

Conforme aponta Paul Frosh (2015), o *selfie* possui uma dinâmica maquínica e biológica que tem o corpo como suporte de sua realização, acontecendo dentro de suas possibilidades e limites. O botão de disparo no telefone celular, na mão do indivíduo, faz com que exista configurações possíveis entre a câmera e o corpo fotografado, gerando imagens visuais com qualidades identificáveis (FROSH, 2015; GUNTHER, 2015; SALTZ, 2014; ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017). Essa característica pode também ser revelada pelas próprias táticas usadas para contornar tais constrangimentos técnico-físicos, tais quais o uso de aparatos para alongar o alcance dos braços (como o “pau de *selfie*”) ou de espelhos, que proporcionem um campo de visão alargado em relação àquele proporcionado pela extensão do braço humano.

As possibilidades gestuais envolvidas da fotografia *selfie* não são, no entanto, tão limitadas. Na fotografia acima, por exemplo, observamos uma composição atípica de um *nude* frontal que, ao mesmo tempo em que é indicial do uso das extensões corporais, pelas torções, é exemplo das potencialidades de inovação nesse gênero. A proximidade da câmera em relação à fotógrafa indica um giro de braço e uma pose que operam, em conjunto com o *smartphone* (FIG. 38), a efetuação de um ângulo específico de visão dentro dos limites preexistentes de alongamento do corpo e de enquadre da lente utilizada. Esse arranjo bio-tecnológico conseguiu enquadrar a parte traseira de seu corpo ao associar, dessa forma, os músculos à portabilidade da câmera. O arranjo proporciona, assim uma imagem visual que é reveladora de um ângulo que a própria fotógrafa não pode ver quando olha para seu próprio corpo, mas o alcança através do uso da câmera acoplada no telefone celular que armazena a imagem retratada, com o qual pode testar, tratar e selecionar as imagens que deseja veicular. Portanto, ainda que a partir de um ângulo não naturalista, entendemos que a composição encontrada nela é indicial, conforme

apontam Zhao e Zappavigna (2017) em sua caracterização do *selfie*, de uma postura enunciativa que se dá a partir da perspectiva da própria fotógrafa. Temos, assim, uma proposição enunciativa que indica algo como “essa é minha perspectiva sobre mim mesma”, ou “desejo me mostrar assim”. Ultrapassando a colocação das autoras, a inscrição de um ângulo corporal que a própria fotógrafa não vê naturalmente e o consecutivo compartilhamento público da fotografia nos remete a uma proposição enunciativa ainda mais específica, que se dá enquanto “eu me observo/ me conheço, e você me vê eu me observando/ conhecendo”. Em resumo, “você me vê eu me vendo”.

O texto verbal que acompanha a fotografia enriquece a compreensão desse aspecto, sendo ela apresentada na organização visual do *blog* em composição típica de legenda: “mancha na bunda e celulites..pq<sup>103</sup> eu sou assim...e me amo assim!” (*sic*). Ela caracteriza o corpo fotografado, apontando qualidades supostamente incompatíveis a “se amar”. A autoexposição dessas características está, assim, vinculada textualmente à afirmação de gostar de si mesma, e apesar delas. Reconhece, portanto, os critérios de gosto aos quais está submetido, e diz não ser a eles submissa. Esse sentido é corroborado por outros textos verbais que aparecem compartilhando a tela no *printscreen* (FIG. 39). Em primeiro lugar, como legenda de outra fotografia, na qual também há nádegas fotografadas, temos: “Não tenho a pele lisinha!!! Não preciso ter!!!” (*sic*). Em segundo lugar, no canto inferior esquerdo da FIG.39, há um comentário de um usuário que declara ser homem, que diz: “‘Cultivo meu corpo como quiser’ mimimi, pelos no suvaco e na buceta eh nojento, nao por ser mulher, sou homem e raspo, a questao nao sao direitos e sim higiene!” (*sic*) – que revela sobre crivos estéticos do tipo aos quais nossa fotógrafa se refere. Esse último enunciado esclarece e reitera os anteriores, ao demonstrar justamente a aplicabilidade prática da ideia neles contida de que existem orientações morais compartilhadas coagindo a apresentação social de corpos considerados fora de um padrão normativo de beleza ou higiene.

A relevância dessa proximidade do corpo possui um segundo aspecto peculiar para os processos de significação da imagem visual que vai além da constatação de se tratar de um *close* qualquer. Não vemos, por exemplo, uma imagem que diz de uma proximidade biomédica, de convenções científicas, um estudo epitelial. Tampouco, estamos diante de uma parte qualquer do corpo da fotógrafa. As nádegas, historicamente erotizadas, definem aqui a inscrição de um corpo que pode ser considerado nu. Em relação a isso, é interessante notar que, nas fotografias

---

<sup>103</sup> Abreviação de *porque*.

imediatamente vizinhas a esse *nude* (FIG.39), as ancas posteriores também aparecem com destaque, vestígios locais de uma compreensão compartilhada acerca da pertinência da exposição específica dessa parte do corpo para os propósitos do Bucepowergang.

A relação proxêmica, entendida como a “distância interpessoal virtual” (ABRIL, 2013, p.81) que existe na imagem visual, implica imediatamente o observador no relato visual que se passa. Essa proximidade tem uma dimensão ativa quando temos justamente a bunda em *close*. Estamos, diante dessa fotografia, praticamente recebendo uma “bundada”. A nudez, nessa proposta de visualidade, pode então ser apresentada com uma potência textual que passa tanto pelo erótico quanto pelo escárnio no uso de uma obscenidade ambígua, já que quase abstrata, para uma forma de provocação: enquanto leitores dessa imagem, quase estamos a receber um “bunda lê-lê” em forma de *selfie*. Sua potência nos atinge, assim, desde perto.

A tática da proximidade possui ainda um terceiro aspecto fundamental à composição das miradas presentes no autorretrato. O *close*, na linguagem pornográfica, é um recurso comum para evidenciar recortes visuais do ato sexual, notavelmente a penetração. No caso do nosso autorretrato, entendemos que a representação da nudez com uma câmera tão próxima trabalha no limite com a visão pornográfica: esse corpo nu é visto tão de perto que quase se torna abstrato. Se, por um lado, tal *nude* possa se identificar com possíveis *frames* de filmes pornográficos, por outro, sua fixação em imagem *still* ocorre de forma a desconcertar o que seria sexualmente explícito ao chegar perto demais, mostrando uma parte do corpo sem contorno definido e confuso. Simultaneamente, a câmera privilegia o anonimato da fotógrafa, e a torna irreconhecível enquanto indivíduo—o que, como vimos, possui uma importância prática na prevenção de usos difamatórios do *nude*.

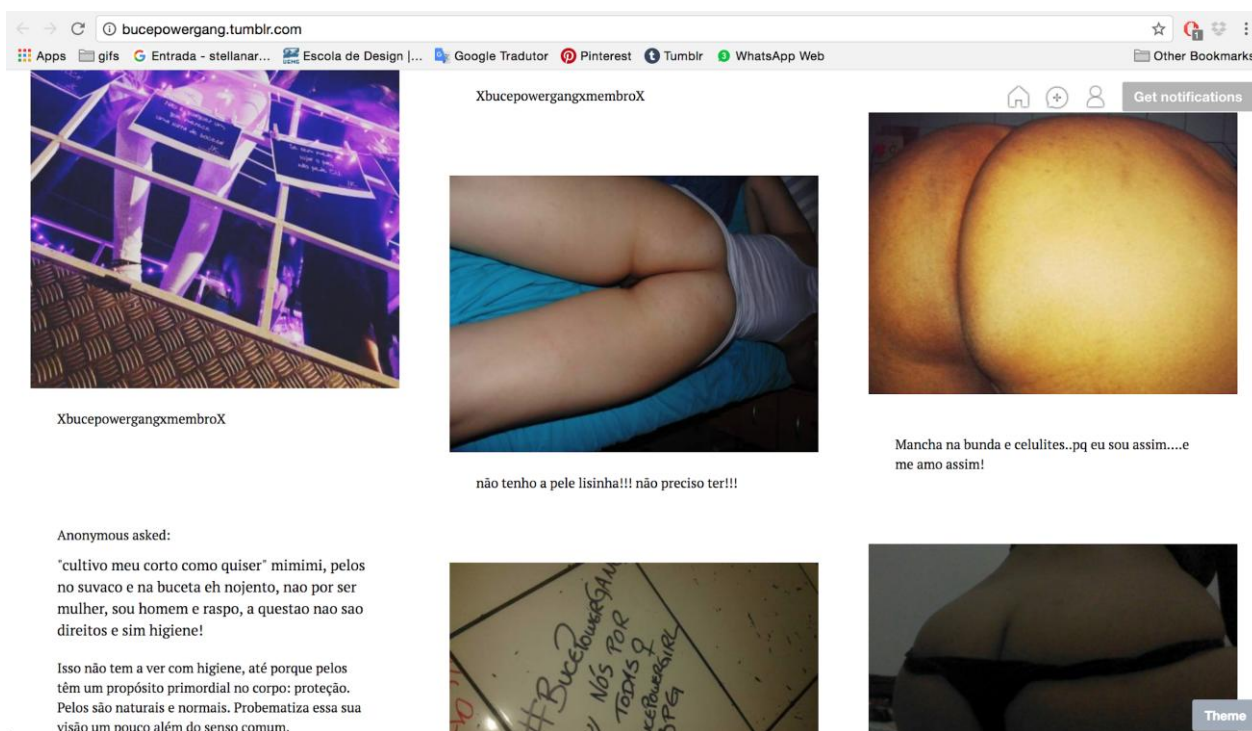


FIGURA 39: Postagens do *blog* Bucepowergang.

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2017.

Portanto, temos que a *diagramação corpo-câmera* presente nesse autorretrato promove miradas que podem relacionar o uso dessa fotografia para um propósito textual engajado de apresentação do corpo feminino nu que se situa, segundo percebemos, na aplicação de três princípios: a posição enunciativa, a partir da própria fotógrafa e que indicializa o ato de se ver para o leitor; o aparecimento arrebatador e quiçá jocoso de uma parte do corpo historicamente erotizada; e, todos os dois, unidos à representação da intimidade corporal, de maneira extremada, revelada na aparição do corpo em uma distância interpessoal virtual reduzidíssima. O primeiro princípio é revelador da vantagem que se expressa na inscrição de uma fotografia que revela indicialmente o momento e a maneira em que uma pessoa quer se mostrar, outorgado a autoria e o poder sobre a feitura de uma própria representação visual. O segundo princípio, tendo a bunda como elemento figurativo central da composição, deflagra seu caráter de nudez de maneira potente, ao se colocar tão impunemente no primeiro plano fotográfico. O terceiro, trabalha com os limites da *close*, técnica comum aos filmes pornográficos, ao expor uma imagem visual de um corpo visto tão de perto que se torna quase irreconhecível. Todos esses aspectos encontram suporte nos textos verbais que circundam a ambiência digital autorretrato, localizando sua

emergência em reivindicações relacionadas à resistência a critérios de parametrização moral e estética do corpo feminino.

### 3.3 *Nude 2: “Oldbuces, respect”*

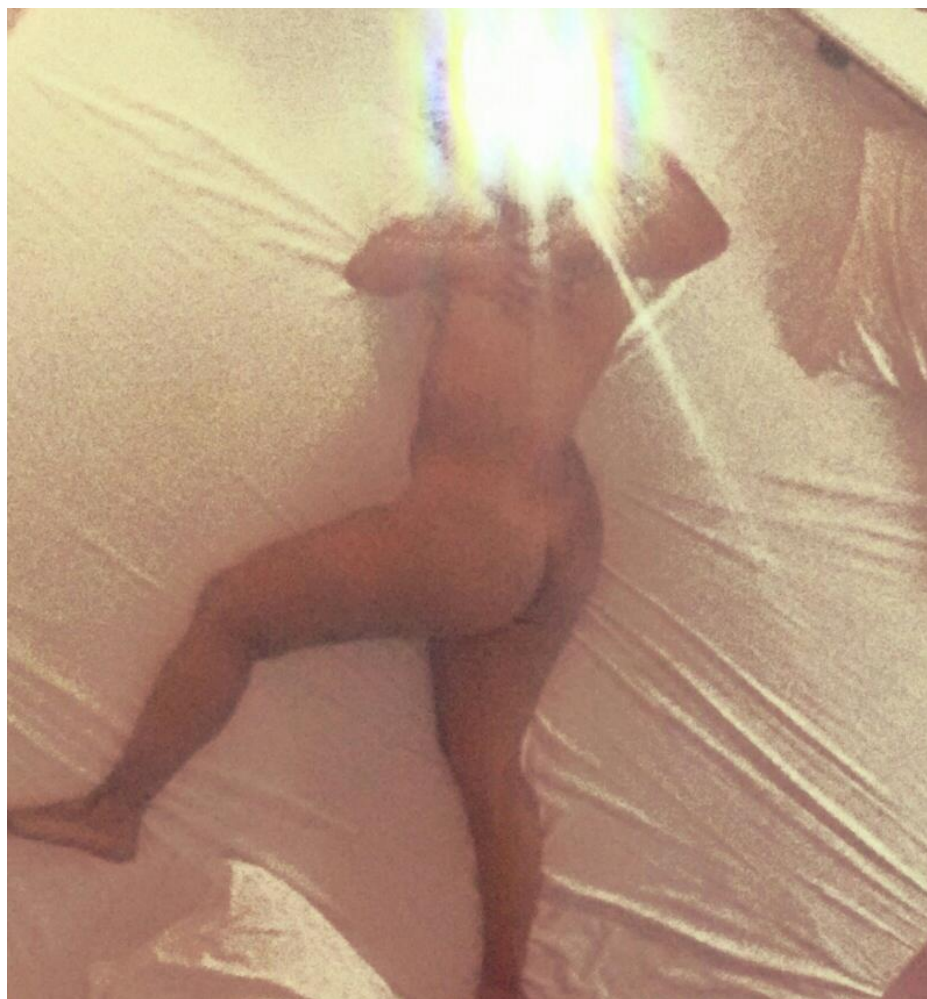


FIGURA 40: Postagem tumblr\_note6mjoy0h1uwoc7zo1\_1280.

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/post/119695342577/xbucepowergangxmembrox-filha-coloca-uma-foto>>  
Acesso em: 29 de janeiro de 2018.

Caracterizada pela relação “corpo-câmera-corpo no espelho”, essa fotografia pertence à categoria de *selfies Espelho 1* e à subcategoria 2.1 *Espelho 1 Frontal*, que foi esquematizada segundo a metodologia da seguinte forma (FIG.41 a):



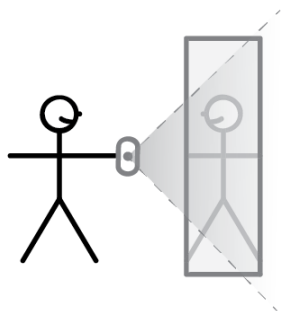


FIGURA 41a  
Pode-se ver no esquema acima, a *diagramação corpo-câmera* correspondente à categoria na qual o *selfie* analisado foi enquadrado.

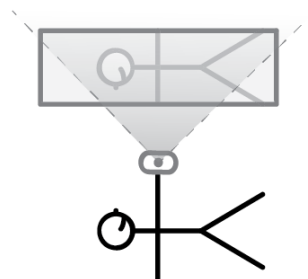


FIGURA 41b  
Pode-se ver no esquema acima, a *diagramação corpo-câmera* correspondente à mudança de orientação (e não da ordem das variáveis) do esquema anterior.

Apesar de obedecer a relação linear estabelecida pela categoria, respeitando a ordenação das variáveis corpo-câmera-espelho, o presente autorretrato altera a orientação do esquema em 90 graus, apresentando o corpo na horizontal (FIG. 41b). Dessa forma, o retrato escolhido se diferencia de grande parte de seus pares de classificação, que na maioria das vezes apresentam um corpo em pé (como nos exemplos abaixo FIG. 42). Essa alteração se deve principalmente ao espelho fotografado, que aqui está posicionado no teto. Nele, a fotógrafa pode ver-se de corpo todo, estando deitada na cama abaixo do mesmo, e pode fotografar-se com a câmera portátil fazendo uso do campo de visão proporcionado pela posição e distância do espelho em relação a seu corpo. Aquilo que vemos, que compreende o enquadramento da fotografia, é formado a partir dessa distribuição básica de elementos.

O autorretrato, dessa forma, demonstra o argumento de Frosh (2015) sobre os constrangimentos tecnológicos e biológicos que envolvem a produção da fotografia *selfie*, ao tomar o corpo como suporte de sua realização. No entanto, mesmo operando com tais limites, é possível observar que as possibilidades de poses, posições e enquadramentos são diversificados e, apesar de existirem tipos mais comuns de *selfies* (FROSH, 2015; GUNTHER, 2015; SALTZ, 2014; ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017), é ainda possível se surpreender com os exercícios de representação que fazem o conteúdo pictórico dessas imagens variarem—como é o caso.

Podemos ver, aqui, que o tamanho e a posição do espelho possibilitam a visibilização do corpo inteiro. Nessa situação, a fotógrafa consegue mais facilmente se posicionar da forma estirada e torcida como se apresenta.

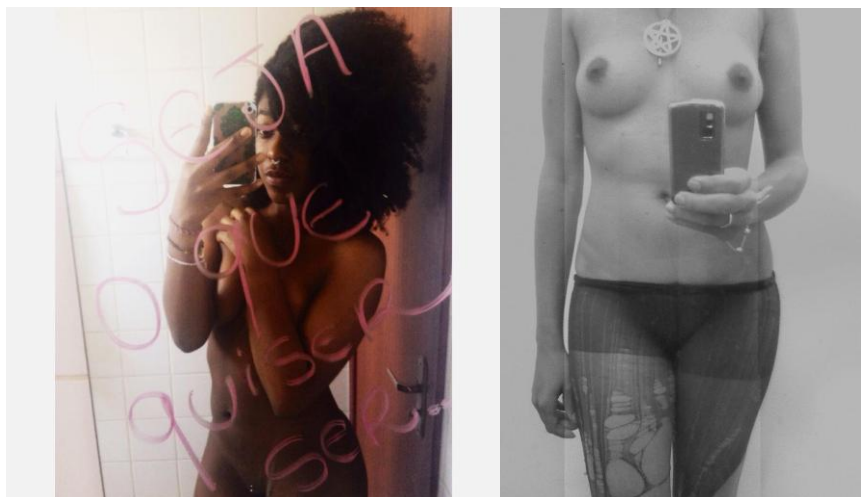


FIGURA 42: Postagens do *blog* Bucepowergang.

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/post/126257725027/seja-o-que-quiser-ser-xmembroxbucepowergangx>>  
<<http://bucepowergang.tumblr.com/post/126257656897/bruja-xmembroxbucepowergangx>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2017.

O corpo feminino representado na imagem visual apresenta três gestos da fotógrafa que demonstram um jogo de esconder e tornar visível que nos parecem centrais à análise da mirada. São eles: 1. A torção corporal revela as nádegas, ao mesmo tempo em que esconde as genitálias; 2. As mãos nos seios os ocultam, ao mesmo tempo em que demarcam o peso simbólico de sua aparição; 3. O *flash* que tampa o rosto ocultando a identidade ao mesmo tempo em que transformando sua face em um foco de luz. Todos esses movimentos apontam para processos de significação compartilhados acerca de certas partes do corpo como passíveis de serem mostradas, ou ocultadas, demarcando terrenos do proibido e do autorizado—e tais tensões são explicitadas justamente por eles.

A torção do corpo, mostrando as nádegas, e posição dos braços, ocultando os seios, são reveladores de um *status* de nudez que é aqui perceptível e compartilhado em muitas outras fotografias do *blog*: bundas e peitos são repetidamente indicados nas fotografias através de gestos ou objetos, seja cobrindo-os ou expondo-os. No caso, a fotografia apresenta ambas as situações.

A posição torcida do corpo disponibiliza as nádegas para o observador, num gesto de exibição que simultaneamente diz de alguém que quer ver as próprias nádegas já que, assim, consegue alcançar com os olhos seu reflexo no espelho. Além disso, se dá como gesto de valorização dessa parte do corpo como elemento de construção de uma visualidade de si mesma no contexto de colaboração na rede textual do BPG. Através do espelho, novamente observamos nessa fotografia a incidência de uma indicialidade fotográfica que diz de alguém que olha a si mesma, ao mesmo tempo em que se mostra para o outro em um enunciado visual compartilhado publicamente. A criação de um espaço-representacional que aproxima os lugares da enunciação e da representação, típica, segundo FROSH (2015), da representação fotográfica digital compartilhada em rede, é essencial a esse aspecto, que cria a possibilidade da enunciação de si enquanto um gesto comunicativo indicializado em imagem visual.

As mãos nos seios são reveladores do que buscam esconder: marcadores textuais dos limites entre a intimidade e a reserva, e a exposição sexualizada do corpo feminino, tal gesto testemunha justamente que a questão da exibição pública dos seios é relevante na construção de visualidades públicas desses corpos. Se, a princípio, pode parecer contraditório que a fotógrafa exhiba o corpo nu mas cubra o busto, temos que ambos os gestos são parte de uma mesma mirada que exerce no cobrimento e descobrimento do corpo sua eficácia simbólica relativa à composição de duplas de significação, tais quais nu/vestido, privado/público, reserva/exibição. Em todas essas categorias bipolares, a sexualização de partes específicas do corpo está em jogo. Ao mesmo tempo em que explicita a nudez da bunda, a fotógrafa reforça outro signo histórico de sua condição nua e sincronicamente sexualizada com as mãos sobre os seios.

O rosto está em quadro, mas se torna irreconhecível pela sobreposição do *flash* e da luz. No entanto, a mancha clara que surge na parte central e superior da fotografia repete, de certa maneira, o movimento das mãos sobre os seios, quando aponta e marca aquilo que encoberta. A ausência da face repercute a questão da segurança e privacidade que comentamos anteriormente, que envolve o medo da identificação pessoal do *nude* sob o risco de vazamento e consequentes violências associadas à difamação moralista das mulheres retratadas. Mas, para além desse aspecto pragmático, a forma como ela ocorre também compõe simbolicamente aspectos de significação da imagem. Colocada sobre e ao redor da face, o *flash* disparado surge, com sua forma arredondada, como algo que resplandece, ilumina. Não nos parece distante a associação visual com a iconografia religiosa da auréola, talvez mais próxima de nosso acervo visual pelas

representações cristãs, mas também presente em outras tradições como a asiática e a egípcia. Signo quase invariavelmente circular de glorificação ou deificação, ela dá à protagonista e à cena retratada um peso simbólico adicional. Tomando essa pista visual como um gancho analítico relevante, podemos ver nessa fotografia não apenas um *nude* anônimo mas um autorretrato com uma considerável irreverência política em relação à construção de isotopia dupla e, em nossa cultura, contraditória, de sentido: a mulher que se mostra nua e a santa.

O cenário em que se passa essa narrativa visual também é elemento importante para decomposição analítica desse *nude*. Camas com espelhos no teto são típicos de motéis no Brasil, local onde a protagonista parece estar, deitada sob o (também típico) lençol branco. A contextualização sexual para a foto é imediata. Local para encontros amorosos, ela está, no entanto, sozinha. Sua inesperada solidão é significativa para os processos de significação possíveis a partir dessa fotografia: aí, ela parece ter o controle do aparato fotográfico assim como do ambiente, no qual se torna agente e objeto único de representação na materialidade visual que constrói.

Em relação à aparição da figura feminina nesse contexto, nosso *nude* se difere quase antagonicamente ao exemplo do *Autorretrato Hotel Bijou* de Helmut Newton (FIG. 43)—que chamamos ao texto de análise para tentar exemplificar esse ponto. Nesse autorretrato, Newton surge em uma diagramação corpo-câmera-espelho semelhante àquela do nosso *nude*, com parte do corpo e do rosto sobrepostos pelo corpo de uma mulher deitada de bruços sobre ele. Sua posição de observador, em relação à imagem, está dada de forma visível e literal: ele tem nas mãos o aparato fotográfico que registra a si mesmo e à mulher que, por sua vez, posa sobre ele como se o beijasse. O fotógrafo não apenas se autorrepresenta, como se mostra sujeito dessa autorrepresentação, em contraste à apresentação da modelo, que se dá aí como alguém passível de ser representado, exibindo seu corpo ao observador “real” da fotografia, que ocupa um lugar virtual no teto da representação dessa cena amorosa. O enquadramento deixa ver que ele é autor do retrato no espelho, com a câmera em mãos—se transformando em uma revelação também metalinguística. Tal arranjo não se faz isento de relações de poder implícitas. De maneira semelhante ao exemplo dado por Abril (2013, p.62), acerca de uma gravura de Durero do século XVI (FIG. 44), aqui, o homem é quem *se serve da técnica*, esse poderoso instrumento de enunciação: não mais da janela quadriculada renascentista, mas das técnicas *artístico-científicas* que transpassam o arbítrio do fotógrafo. Essas tensões entre observador e observado, autor e

conteúdo, sujeito e objeto da representação não são necessariamente fixas, como vemos no caso do *nude* aqui analisado, mas se repetem historicamente em posições de dominação marcadas pelo gênero e pelo controle material e discursivo masculino dos modos de representação do corpo da mulher (BERGER, 2008; BORDO, 1995; MULVEY, 2003). Dessa forma, a mirada contida na fotografia designa uma posição de poder na figura do fotógrafo que também corresponde a uma condição marcada pelo gênero: agente indireto do olhar ao qual nós, como observadores, nos tornamos cúmplices *voyeurs* da cena na qual ele ostenta a câmera e a modelo como objetos simbólicos fetichizados, aliados para composição de uma imagem visual desejável de si.



FIGURA 43: Helmut Newton. Selfportrait Hotel Bijou Paris, 1973.

Fonte: <https://ongallery.com/en/themes/fashion-style/self-portrait-hotel-bijou-medium-detail>. Acesso em: 5 de maio de 2017.

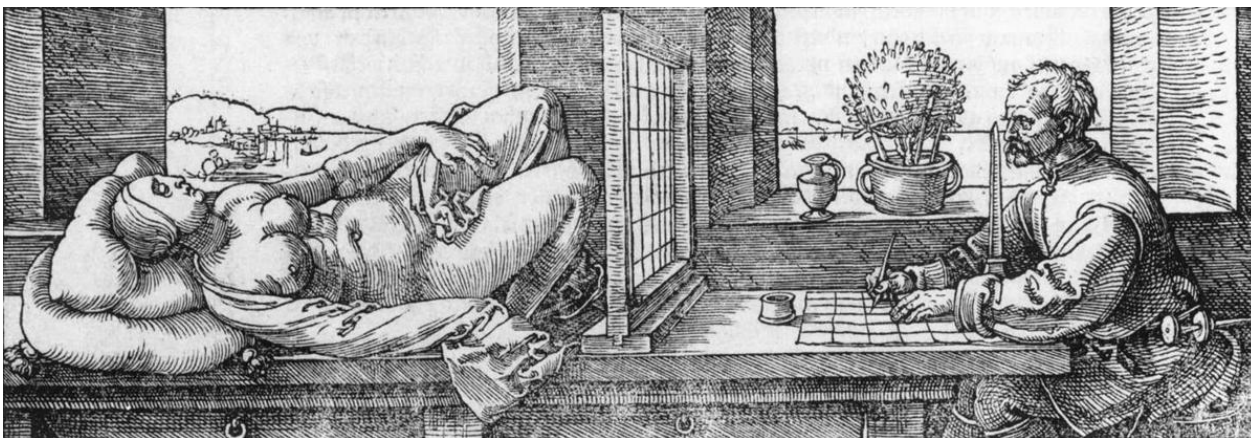


FIGURA 44: Gravura de Albrecht Durer, “Draughtsman Drawing A Recumbent Woman”, 1525.  
 Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/draughtsman-drawing-a-recumbent-woman-1525>>. Acesso em 5 de maio de 2017.

Diferentemente, em nosso autorretrato, a cama é grande mas a fotógrafa se estende sobre ela sozinha, a ocupando com o gesto. A criação simbólica da solidão, em um ambiente em que se tipicamente estaria acompanhada, adquire a forma de um quarto todo seu. Nesse sentido, entendemos que se dissolve o que poderia ser interpretado como a persistência de um *male gaze* nessa representação. A câmera apontada para o espelho volta para si mesma, em uma imagem reflexiva que, como falamos, mostra alguém que se vê enquanto se fotografa: ou seja, a fotógrafa tem o controle imediato da imagem visual que se forma nesse momento de intimidade que se dá de si mesma para si mesma. A fotografia, no entanto, é compartilhada abertamente no *blog*. Sua inscrição pública faz emergir aspectos textuais de um retrato que não pode ser entendido como um texto intimista feito com apenas pela motivação pessoal de se ver. A legenda (FIG. 45) é um marco textual que realça essa característica, dizendo: “\* filha coloca uma foto minha no #bucepowergang ! - Na verdade VC sabe p quem puxou né kkkkk é nois filha!!!! \* OLDBUCES\*\*\* RESPECT\*\*\* FREE” (*sic*). Esse texto verbal alça a imagem para um campo semântico que, como observamos na primeira parte da análise, propõe uma ressignificação do *nude* como imagem visual digital da mulher nua e constrói uma rede *proteção textual*. A primeira frase (“*filha, coloca uma foto minha no bucepowergang!*”) já é uma inscrição de consentimento, indicando que a fotografia não foi *vazada* e, conseqüentemente, sua disposição pública não está vinculada ao escárnio e aviltamento públicos. Dessa forma, descola o *nude* de uma expectativa relacionada ao *voyerismo* e ao entretenimento pornográfico. A menção à filha reitera esse último ponto, colocando a apresentação pública da nudez feminina como algo que pode pertencer ao

âmbito das relações familiares, e não tão somente relegado ao escuso. As passagens “*Na verdade você sabe a quem puxou, né / é nois*<sup>104</sup>, *filha*” insistem nesse ponto, e acrescentam com mais clareza o aspecto dos laços familiares, e da amizade e suposta parceria entre mãe e filha. As três palavras usadas no final, escritas em um formato textual semelhante ao usado em marcações de *tags*, clarificam mais especificamente a proposta textual desse *nude*, vinculando o corpo (a genitália, nomeadamente) à demanda por *respeito* (*respect*) e *liberdade* (*free*). A expressão *oldbuc*, é um neologismo criado a partir do termo *old* (do inglês, velho/velha) e da redução de boceta, *buce*, formando assim o significado de “bocetas velhas”. Localiza, assim, tanto a fotógrafa quanto a visibilidade que sua imagem quer enunciar: fazer ver um corpo de uma mulher não jovem e simultaneamente erotizado. O reclame político de sua visibilização pública é, assim, explicitado. Basta nos lembrarmos, por exemplo, do artigo de Araújo, Meira Júnior e Almeida (2016), citado anteriormente, sobre o forte viés de raça e idade apontado pela busca do termo “mulher bonita” no Google em diversos países, para nos darmos conta da importância da visibilização da *oldbuce* nesse contexto, desafiante aos estereótipos e padrões de beleza. O autorretrato, então, pode surgir como evento de auto-apreciação e contribuição ao aparecimento de corpos não normativos em ambientes digitais *online*.

---

<sup>104</sup> Expressão coloquial do linguajar jovem brasileiro que significa “estamos juntos”.

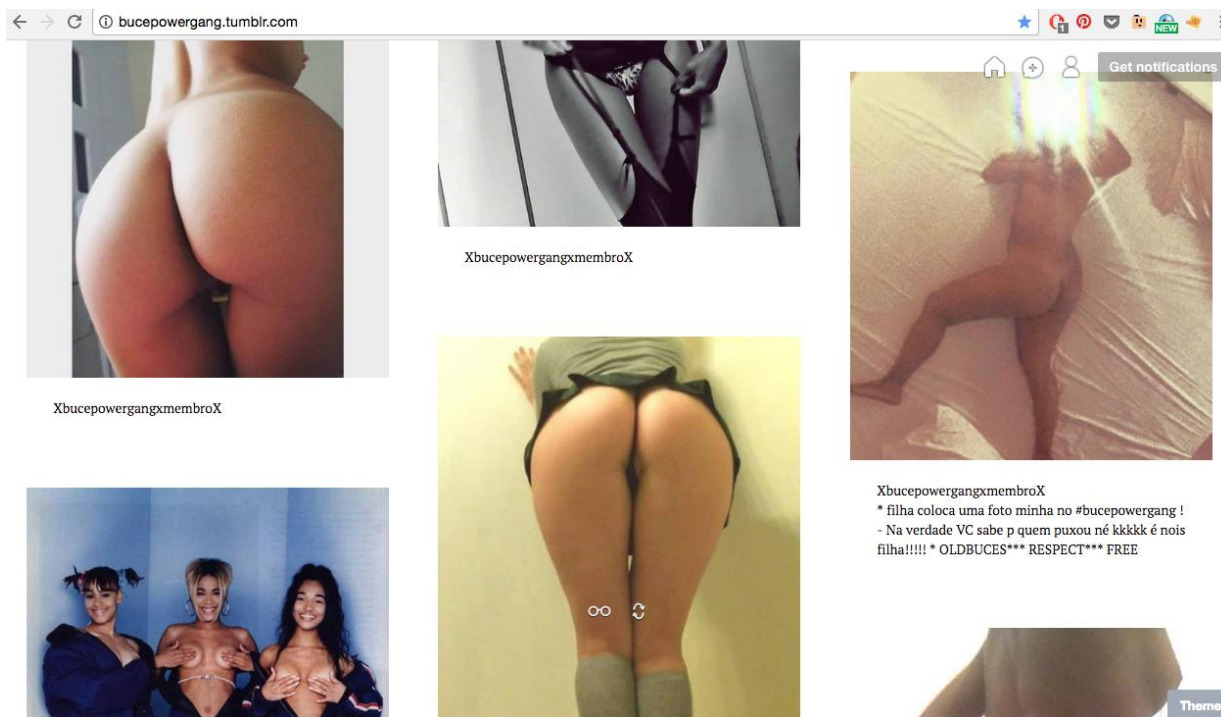


FIGURA 45: Autorretrato publicado no *blog* Bucepowergang.  
 Fonte: <[bucepowergang.tumblr.com/](http://bucepowergang.tumblr.com/)>. Acesso em: 27 de dezembro de 2017.

Temos, assim, um *nude* que trabalha com marcos textuais do corpo que revelam sobre regras de aparecimento e ocultação anatômica que estão em jogo, sendo eles: a bunda, a genitália, os seios e o rosto. Tais seções corporais são marcadores eróticos localizados historicamente e condicionam o aparecimento dessa mulher enquanto nua e em relação às regras tácitas que regem as morais sexuais. Além da nudez, o local no qual foi tirada a fotografia marca um terreno de conotação sexual para o momento, e tende a aproximar a foto de repertórios de significação próximos à inscrição pornográfica digitalizada do nu. No entanto, o texto verbal a toma com um outro sentido, não contraditório ao âmbito familiar e impulsionando a visibilidade de corpos menos vistos (a mulher negra e não jovem), e significa sua trama textual de maneira fortemente política.

### 3.4 *Nude* 3: “De dentro pra fora!”





FIGURA 46: Fotografia postada em 19 de junho de 2015 no Bucepowergang.

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/post/121966697827/linda-o-amor-%C3%A9-interno-e-aflora-de-dentro-pra>>. Acesso em 20 de maio de 2017.

A fotografia publicada anonimamente no dia 19 de junho de 2015 é um *selfie* que contém um corpo nu em um local doméstico, casual e privado, tirada em um ambiente fechado que deixa ver uma cortina branca e lençóis amassados.

Representante do tipo “Espelho 2” (FIG. 47), de acordo com os critérios desenvolvidos, é caracterizada pela relação “corpo - câmera - corpo - corpo no espelho”, na qual o corpo surge em primeiro plano para, em seguida, reaparecer como reflexo.

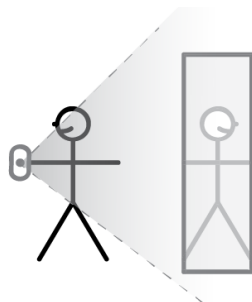


FIGURA 47 – Diagramação corpo-câmera

Parte lateral do corpo aparece em primeiro plano, a partir de um ângulo enviesado, de baixo para cima e bastante próximo à câmera. Apesar de não explicitar completamente o gesto ou o aparelho fotográfico, a pose em conjunto com o móvel à frente da fotógrafa, assim como a distância, demonstram que o retrato provavelmente não poderia ter sido tirado por uma outra pessoa que não a própria fotografada. Esses elementos, associados à baixa qualidade da imagem, indicam o uso de uma câmera não profissional e predispõem um arranjo que pode ser chamado de *selfie nude*, configurando tal fotografia como um autorretrato digital, com nudez, compartilhado em rede através, no caso, na plataforma Tumblr. Diferentemente de outros da mesma categoria, a fotografia aqui analisada apresenta o celular posicionado no chão, dando a ver um ângulo enviesado de baixo para cima.

Um texto verbal acompanha o autorretrato, e está publicado logo abaixo da fotografia, com os dizeres:

Linda!

O amor é interno e aflora. De dentro pra fora!

Esse texto verbal, se posicionando como uma legenda, atua como elemento co-significador para o texto visual. Parece se configurar como um localizador importante de contextualização dessa nudez autoexposta, de uma enunciadora que se admira ou, no mínimo, que explicita textualmente esse desejo. Consideramos este um marcador de importância central para a definição do texto verbovisual que emerge a partir dessa postagem no Bucepowergang, no sentido de reforçar uma rede textual de proteção à mulher retratada.

Um aspecto visual central que identifica esse risco na FIG. 46 é a ocultação do rosto da fotógrafa/ personagem do *nude*, tática comum no BCP, que pode ter sido empregada com o objetivo consciente ou não de evitar cair em possíveis redes de difamação. O nu é perigoso: a fotografia nua com marcas de identificação pessoal representa um risco real para a vida das mulheres; conforme vimos (LENHART; YBARRA; PRICE-FEENEY, 2016), o vazamento dessas fotos pode constituir fonte de violências em diversos graus. Por isso, não mostrar o rosto, nesse caso, parece se relacionar com um movimento de anonimato num sentido protetivo, mas não necessariamente envergonhado, de certa forma ciente de que se inflige uma regra moral sobre as normas de exposição do corpo nu que pode ter consequências práticas imediatas.

O tema central da imagem visual é a figura feminina, a mulher, a própria fotógrafa. Ela surge na imagem através de um ângulo que mostra ao mesmo tempo em que esconde partes de seu corpo. A fotógrafa se autorretrata com as mãos, desenhando uma composição relativamente singular para *selfies* no espelho, não mostrando a câmera/*smartphone* ou o rosto. A figura feminina está ajoelhada, de forma que vemos suas costas no reflexo do espelho, e seu corpo parcialmente. A fotografia permite ver a pose em primeiro plano, e o reflexo no espelho em segundo plano, onde visibilizamos a parte posterior de seu corpo, com fração dos pés, pernas, nádegas, costas e braço.

Do lado direito da fotografia, o corpo se apresenta de maneira imponente, apesar de incompleta. O ângulo obtuso que corta seu corpo pela metade indica uma entrada reticente para dentro da imagem – que, no entanto, é contrastada pela sua proximidade da câmera, imponente em primeiro plano, onde ocupa pelo menos metade da imagem. No centro da fotografia, temos o perfil das costas da fotógrafa e suas dobras salientes, que revelam um corpo bem diferente do padrão normativo, de uma mulher negra e gorda.

No entanto, a entrada do leitor na imagem se dá nas linhas de sua perna, a partir de onde se localiza o eixo da câmera. Seguindo essa linha, chegamos às nádegas que aparecem como reflexo no espelho, e ponto central de tensão da fotografia, para a qual também aponta as linhas das costas. Nos parece, nessa composição, que a montagem da câmera em relação ao corpo e ao espelho da fotógrafa foram arquitetados de forma a mostrar, justamente, suas nádegas e costas simultaneamente à lateral do corpo, de modo que coubessem ambos em quadro a partir de tal organização de aparatos. A bunda, elemento erótico mais pronunciado, surge com centralidade,

sendo marcador definitivo do *status* de nudez (BERGER, 2008) que pode ser atribuído ao corpo retratado. O gesto que posiciona a câmera nos parece, por isso, intencional de deflagração dessa nudez pela nádega desnuda.

Tal composição do corpo em quadro é facilitada já que, ao segurar (provavelmente) um *smartphone*, a fotógrafa tem em mãos um aparato que funciona como espelho, e consegue através do gesto controlar sua aparição nele e no espelho do quarto, que lhe é oposto. A aparição de si aí é, assim, também indicial de uma visualidade que se constrói de maneira dupla: a fotógrafa se vê, enquanto tem na tela do celular um espelho que reflete a exata fotografia que tira, ao mesmo tempo em que prevê ad visão o leitor que a verá. Dessa forma, o controle do aparecimento está facilitado pelo gesto.

Auxiliada pelos artefatos espelhados (o espelho e a tela do celular associado à câmera frontal), a fotografia faz ver um ângulo que implica em uma torção da direção natural do olhar, de forma que ela consiga observar suas próprias costas e, conseqüentemente, que faz com que nós, leitores, vemos as costas dela—em uma representação um tanto cubista. Como observa Peraica (2017, p.92), o *selfie*, em si mesmo, se trata de uma fotografia fundamentalmente espelhada uma vez que “o processo de ver é simultâneo ao processo de gravar” (2017, p.91. Tradução nossa). Essa perspectiva apenas nos é disponibilizada se tomamos a posição da própria fotógrafa que verifica a si mesma no espelho através da tela frontal de seu celular, na conjunção angulada com o espelho. Essa proposta de mirada, visível através do jogo entre ângulos e campos de visão, ocasiona uma ambigüidade interessante que permite que, ao mesmo tempo, *se veja as costas de alguém* enquanto *vemos alguém que vê as próprias costas*.

Ser vista de costas e nua é, em muitas situações imagináveis, uma posição de vulnerabilidade. Vulnerável não apenas no sentido de não ver o que se passa por detrás de si mas, também, como fala Agamben (2010), em relação a uma posição desprivilegiada simbolicamente: evocando o filme *Salò*, de Pasolini, no qual oficiais vestidos inspecionam suas prisioneiros nus, o filósofo lembra que a relação entre o nu e o vestido pode se fazer num gesto de poder destes sobre aqueles.

Costas não guardadas: a pose da protagonista remete ao tema de Susana<sup>105</sup>, muito explorado por pintores italianos dos séculos XVI e XVII (GARRARD, 1982). A história de Susana consta no livro de Daniel, do Velho Testamento: fiel esposa hebraica, é observada se banhando no jardim por dois velhos, que ameaçam delatar que ela estivera ali com um jovem amante caso não cedesse a fazer sexo com eles; inabalável, tal a moral da passagem, Susana prefere morrer a trair seu marido de fato e, por isso, é falsamente acusada de adultério e condenada à morte. Na aproximação da aplicação de sua pena, Pedro interroga ambos os velhos, que caem em contradição no relato e se revelam falsários, ao que Susana é liberta e eles, mortos em seu lugar. Tal como aponta Mary Garrard (1982), em grande parte das representações pictóricas dessa história, se distanciando do ponto fundamental original que concerne à execução da justiça mediante à descoberta da verdade, o momento elegido é, justamente, “o roteiro secundário de tentação, sedução e da escapada erótica dos Velhos” (GARRARD, 1982, p.153, tradução nossa), quando Susana é flagrada, nua ou seminua – na conformação de uma cena erotizada que, sugere a autora, apenas a imaginação masculina poderia conceber, transformando um momento de chantagem, invasão de privacidade e não consentimento em um “encontro galante”<sup>106</sup>.

Ao fazer essa remissão, não estamos presumindo que o nosso *nude* seja uma citação à pose de Susana, ou que haja uma continuação histórica entre as duas imagens visuais. Antes, evocamos essa aproximação anacrônica para nos ajudar a pensar na forma de apresentação das miradas em ambas as representações de corpos femininos vistos de costas. Convidamos, então, à seguinte reflexão: se os dois velhos abordassem nossa fotógrafa pelas costas, ela, ao contrário de muitas Susanas, não seria pega de surpresa.

---

<sup>105</sup> Segundo Garrard, “poucos temas ofereceram tão satisfatoriamente uma oportunidade para legitimação do *voyeurismo* como Susana e os velhos” (GARRARD, 1982, p.149).

<sup>106</sup> Segundo Garrard, “na arte, exploração sexual e a insignificância moral dada à interpretação do tema prevaleceu (...)” (1982, p.153).



FIGURA 49: Peter Paul Rubens, Susanna and the Elders. 1636-40. Munique, Alte Pinakothek.  
 Fonte: <[http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/Women/Rubens\\_Susanna.jpg](http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/Women/Rubens_Susanna.jpg)>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

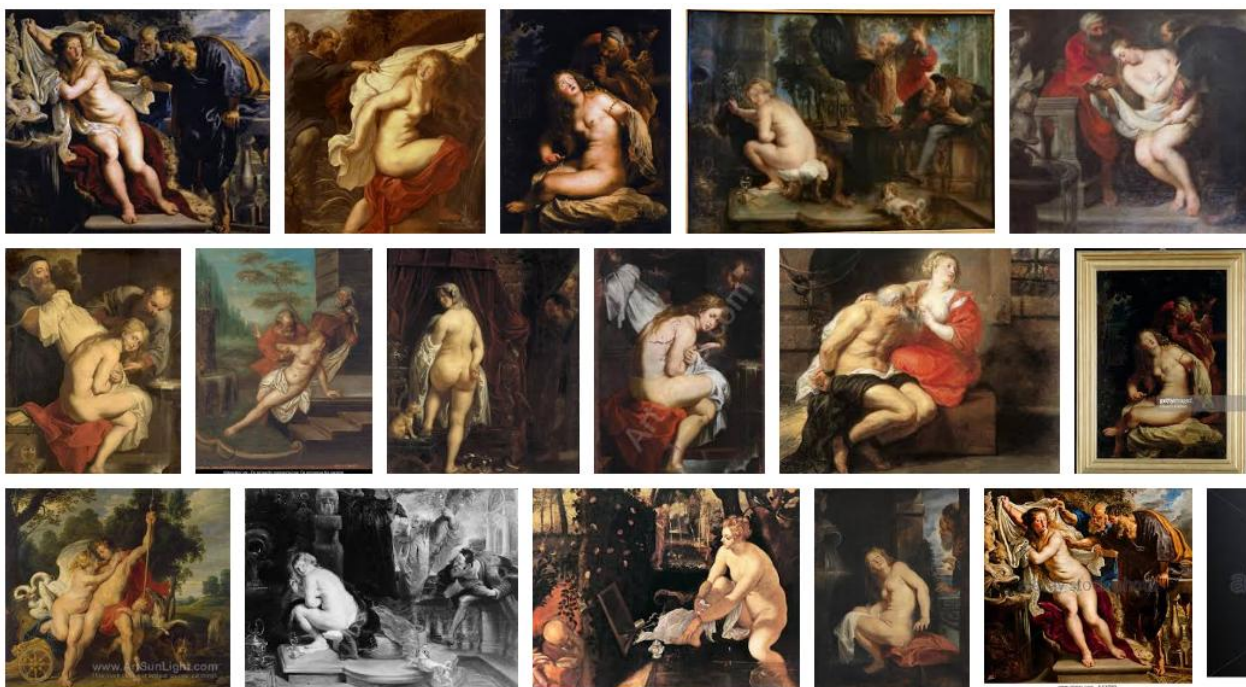


FIGURA 50: *Printscreen* do Google Images para exemplificar algumas representações de Susana.

Fonte:

[https://www.google.com.br/search?q=susanna+painting&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjr1t6HyKDUAhXKk5AKHaRfBEUQ\\_AUIBigB&biw=1242&bih=699](https://www.google.com.br/search?q=susanna+painting&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjr1t6HyKDUAhXKk5AKHaRfBEUQ_AUIBigB&biw=1242&bih=699). Acesso em 20 de maio de 2017.

Ao se olhar ela também se vigia, e mantém-se ativa no jogo das miradas. O rosto, e a torsão do pescoço, escapando do alcance da visão à esquerda, ao mesmo tempo em que resiste ao enquadramento parece justamente se procurar. A presença do corpo refletido na superfície do espelho, mostrando um ângulo de si que a própria fotógrafa não veria sem estar assim posicionada em relação a esses aparatos, reitera a percepção de que a fotografia se trata também de uma autoenunciação de tema “me vejo no espelho”. Testemunhas de uma ação vívida de auto-percepção que emerge na imagem, nos confrontamos com a representação visual de alguém que se vê e que, simultaneamente, registra indicialmente esse acontecimento na fotografia digital. Quem vê a fotografia é, aí, convidado a entrar na circularidade de um olhar que retorna sobre si mesmo. Pela tela do celular, ela se vê duplamente: como reflexo, no *display* do *smartphone*, no primeiro plano; e como reflexo do reflexo, na superfície do espelho, ao fundo.

Assim, a câmera, que produz através do enquadramento uma espécie de moldura para o campo de visão tecnologicamente mediado da fotógrafa, ativa com o espelho uma outra posição: não apenas um “eu me vejo” ou um “você vê o que eu estou vendo”, como se esperaria da proposição técnico-corporal de uma fotografia *selfie* que fornece essa apresentação intersubjetiva da mirada de um sujeito (como apontam FROSH, 2015; ZHAO; ZAPPAVIGNA, 2017). Novamente, parecemos estar diante de assertiva visual interessante, que diz algo próximo de “você me vê eu *me* vendo”—propondo justamente a reivindicação do olhar (1) “de si para si” e (2) “‘de si para si’ para você ver”.

Esse gesto sustenta uma “auto-autorização” relacionada ao se ver nua e à autoexposição da própria nudez, seguida de uma afirmação desse gesto para o outro que existe na autopublicação *online*. Entre ver-se e mostrar-se assim, temos tanto a autovigília quanto a autoadmiração (reiterada pelo texto verbal). Vemos, então, alguém que tem o controle de sua apresentação para a câmera em duas vias: tanto na manipulação do aparato, quanto da representação visual resultante desse processo. Essa característica contradizéria, aqui, a máxima de que *o homem atua e a mulher aparece* (BERGER, 2008). Seu corpo pode, como vemos, jogar com as possibilidades de ângulos, enquadramentos, planos, iluminações e reflexos para compor

um texto específico, e que guarda a potência dessa inscrição que pode ser inicialmente acessada em sua produção material.

A angulação proporcionada pelo posicionamento da câmera não parece exatamente propícia à realização de uma função escópica (Mulvey, 2013), já que é pouco favorável ao posicionamento de um *voyeur* virtual que, se ali estivesse, ocuparia uma posição um tanto apertada, pouco antropomórfica, dada a limitação do espaço que parece existir entre o móvel e o corpo da fotógrafa. O ângulo de visão proporcionado pelo posicionamento da lente nos diz do uso de uma pequena câmera, que poderia caber nesse espaço. Tal condição parece reforçar que se trata de um ponto de vista da própria fotógrafa, mediado pela tecnologia. Além disso, proximidade aliada ao ângulo dão a impressão de um corpo que, apesar da pose vulnerável (de costas e de joelhos) se impõe: o vemos de baixo para cima, ao mesmo tempo em que somos puxados para sua presença através de sua apresentação inequívoca e explícita, imediata no plano da representação visual, que é, simultaneamente, íntima e pessoal.

Por fim, na autopublicação desse *nude*, há a realização de uma potência política, ao menos em termos textuais, na visibilização de invisibilidades históricas, ao mostrar uma mulher negra, gorda, que, além de se ver, e se cuidar, se admira – e que vocaliza esse movimento publicamente. A câmera, o corpo e os jogos de espelhos possibilitaram um exercício prático de gestão do surgimento da própria imagem no espelho, na tela do celular e no produto visual final, desde o momento em que é fabricada.



### 3.5 Nude 4: “Amo minhas curvas”



FIGURA 51: "Amo minhas curvas que causam sonhos".

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/post/130346373217/amo-minhas-curvas-curvas-que-causam-sonhos>>.

Acesso em: 25 de setembro de 2017.

A próxima análise refere-se a dois arquivos de imagem distintos que são disponibilizados de maneira aglutinada pelo *layout* do *tumblr*, como mostrado na FIG. 51, formando um mesmo bloco visual. Consideraremos como nosso objeto de investigação ambos os arquivos, na medida em que formam uma única imagem visual contendo duas fotografias do mesmo corpo (conforme apresentado no *printscreen* retirado do *blog* na FIG. 54). Essa escolha se dá por ser este o texto

verbovisual que é verdadeiramente disponibilizado na grade do *blog* quando acessado na internet. Trataremos, dessa forma, no texto que se segue, a FIG. 51 nos referindo pelo singular já que, em nossos termos analíticos, ela representa uma composição única.

Autorretrato da categoria Retrato Solo, esquematizada no modelo da FIG. 52, a fotografia apresenta pistas visuais de um clique feito com o uso do temporizador, sendo eles: as mãos da fotógrafa totalmente visíveis e posicionadas longe da câmera, e o aparelho fotográfico apoiado sobre a cama, como se pode ver com o aparecimento do lençol em primeiro plano. Sem o uso direto da mão no momento do clique e, por isso, excluindo o corpo como suporte do instante fotográfico, as imagens visuais que se enquadram como Retrato tendem a ser mais controversas do que aquelas das demais categorias em relação a seu *status* enquanto *selfie* – notavelmente em relação às definições de Zhao & Zappavigna (2017) e Frosh (2015), que não absorvem tal *diagramação corpo-câmera* em suas proposições categóricas. No entanto, se tomamos a definição de Tifentale e Manovich (2015) para o termo, entendido como uma “fotografia em rede viabilizada por *softwares* e criada por usuários”, essas imagens continuam a integrar essa classe de autorretratos por compartilharem aspectos relacionados ao uso de linguagens e suportes digitais.

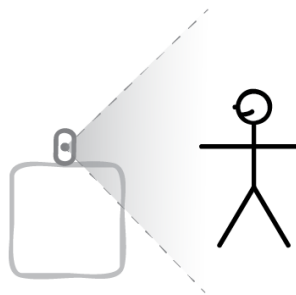


FIGURA 52: Representação gráfica da relação *corpo-câmera*.

O temporizador não é característico das fotografias tiradas por celulares, tendo sido utilizado anteriormente por câmeras não digitais. No entanto, é um recurso comum em telefones móveis, e geralmente encontrado nos *smartphones* sendo, assim, de acesso relativamente fácil. O que de fato diferencia a fotografia tirada com um aparelho celular de uma câmera qualquer, nesse caso, nos parece ser a provável situação tecnológica possibilitada principalmente dois

mecanismos: a câmera frontal e a tela. Com o uso da câmera frontal, a fotógrafa pode se ver na tela do aparelho quando de frente à lente, facilitando a operação dos botões de controle da câmera e aumentando o domínio da aparição de si na imagem que se materializará em *pixels*. Apesar de não podermos afirmar com total certeza que esse recurso foi usado na confecção dessas fotografias específicas, cabe salientar sua provável disponibilidade para a concretização desse ato de autorrepresentação ao qual temos acesso. A tela como espelho reforça a ideia de que estamos vendo alguém que não apenas se apresenta mas que, novamente, inscreve em texto visual o ato de se ver.

Em casa, arara de roupas, bolsas atrás da porta, sob a cama: o quarto, ambiente comum para a feitura do *nude*, reitera a intimidade do gesto do *selfie* com a intimidade do lar. Aqui, lidamos com um marcador figurativo de um ambiente doméstico e privado, no qual é seguro estar despida. Apesar disso, observamos no canto direito da foto inferior, a porta entreaberta. O meio do caminho entre o fechado e o aberto talvez seja a melhor maneira de demarcar a ideia de estarmos em um ambiente da ordem do privado/escondido, no qual uma nesga representa a possibilidade do intruso, demarcando espaços antagônicos e coexistentes de intimidade e publicidade, segredo e revelação, segurança e risco. A porta descerrada remete, também, a um ato de *voyerismo* que, ainda que não concretizado, que assombra a foto como uma iminente possibilidade externa.

O aspecto pictórico da nudez é historicamente importante para os compromissos visuais que envolvem os jogos de mirada nesse autorretrato. O corpo inteiro está nu, exceto por uma blusa parcialmente visível, levantada para cima do busto, na parte inferior. Essa roupa, que presume o gesto de se despir, manifesta na fotografia a ideia de nudez pois demonstra justamente o ato de revelação de algo que antes estava coberto. Aí está, portanto, um gesto que torna essa fotografia não apenas um *selfie*, mas um *nude*. O rosto não é visível, pois é cortado do enquadramento, e seu ocultamento nos parece tático de uma diluição das possibilidades de reconhecimento. Apesar disso, o corpo da fotógrafa é desenhado por tatuagens, também marcas de identificação.

A escolha é de uma pose frontal, diretamente apontada para a câmera. A frontalidade, acrescida da proximidade do corpo com a câmera, envolve o observador diretamente na cena. Parecemos endereçados quando olhamos esse *nude* e quem nos encara é um corpo: nu, peitoral

aberto, postura erguida. As mãos agarradas às coxas na lateral sugerem um corpo ativo, e as pernas abertas não parecem se intimidar pela câmera. Talvez consigamos perceber mais facilmente a potência específica das frontalidade apresentada nesses autorretratos observando o contraste com o seguinte:



FIGURA 53: Fotografia postada no blog Bucepowergang.

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/post/125134464022/n%C3%A3o-interessa-se-%C3%A9-sobre-gordurinhas-ou-ossinhos>>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

Mesmo em um gesto semelhante, o corpo quando posicionado de perfil parece exposto para nosso escrutínio. Sabemos que o rosto, ainda que cortado do enquadramento, evita nosso olhar. E a rigidez da postura, antes que desperta, nos indica algo mais próximo de uma austeridade imposta, quase como em um *mug shot*<sup>107</sup> erotizado. Ao observador, fica a mirada impessoal inclinada à inspeção de um corpo sem cabeça que posa para nós, que se doa para nosso olhar.

<sup>107</sup> Termo americano para fotografia policial, recorrente no repertório hollywoodiano, na qual os sujeitos são postos de frente e em perfil completo para a fotografia oficial, sob o olhar dos policiais na delegacia.

Ao contrário, na imagem analisada, todo o corpo nos endereça diretamente, mesmo sem vermos seu rosto. Sua nudez, aqui, não parece submetida (ou, pelo menos, não apenas) a um olhar de avaliação, mas parece compartilhar com o observador uma mirada que se encontra no meio do caminho entre o corpo da fotógrafa e o dele, criando um mesmo lugar construído pela relação interpessoal da mirada que é colocada. Observando a foto, é como se estivéssemos também nesse lençol, tomando o ângulo de visão proporcionado pela lente que está ali. Por isso, a presença da pessoa fotografada nos afeta de forma mais direta, e nos vemos em relação com um outro que se dirige a nós, declaradamente. Compartilhamos um mesmo espaço textual que se abre a partir da posição em que a imagem nos coloca, como observadores, e que é acentuada pela presença de um corpo que vai em nossa direção.

Essa relação que é possível travar entre nós que observamos e a pessoa que surge na imagem visual é acentuada pelo elemento da nudez e, conseqüentemente, pela conotação sexual ali representada: a pose é sexualmente sugestiva, com as pernas abertas e as mãos indicando próximas da região pélvica, com o órgão sexual desnudo; as mãos que apertam as coxas podem adquirir uma conotação de gesto sexual; e os seios descobertos são também culturalmente associados a uma exposição sexualizada do corpo feminino. A frontalidade do corpo, com a câmera que coabita com ele o espaço físico, é aliada de um vínculo visual que é ativado também pelo encontro com o privado, com aquilo que não pode ser mostrado e que, no entanto, está descoberto—e que quase involuntariamente desperta interesse seja pelo estranhamento, seja pelo desejo. Tal engajamento com o observador, no desvelamento e posicionamento do corpo nu, não é algo novo. É, inclusive, elemento típico e mote central de fotografias pornográficas, que podem, inclusive, usar de estratégias de direção fotográfica para intensificar esse efeito (como no caso do gênero POV<sup>108</sup> que, com a câmera na mão, simula o ponto de vista da pessoa com a qual a atriz interage, normalmente um homem). A proximidade com o repertório pornográfico é, aqui, imediata. Essa associação entre proximidade interpessoal e nudez funcionando para um maior envolvimento do leitor na cena não é exclusiva dessas fotografias, sendo também presente em todos os outros *nudes* analisados.

O contexto verbovisual imediato no qual esses autorretratos estão imersos pode ser visto na FIG. 54, um *printscreen* da grade do *blog*. O texto verbal imediatamente abaixo da imagem diz: “‘amo minhas curvas, que causam sonhos, insônia, desejo, vício e prazer’ #bpg”. Ele

<sup>108</sup> Sigla em inglês para “point of view” ou “ponto de vista”.

funciona sintaticamente como legenda da imagem e, de fato, corresponde à mesma postagem, provavelmente enviado pela fotógrafa juntamente com os retratos. A frase indica as “minhas curvas” como sujeito da ação, e formam assim um elemento textual que novamente nos encaminha para o entendimento de um corpo ativo, capaz de provocar efeitos. Ainda assim, um corpo sem cabeça: a cabeça cortada do enquadre e de fora da sentença verbal, deixa vocalizar em sua ausência uma vontade textual do corpo de surgir. Fazer-se corpo ativo, em texto, parece ser, aqui, a principal qualidade enunciativa do conjunto formado entre *nudes* e palavra. Um corpo sem cabeça, pouco identificável, pode, assim, representar tantos outros. Sua aparição adquire uma maior importância política quando temos que tal corpo, que se quer texto, está fora dos padrões normativos de beleza. A gordura e a flacidez expostas compõem um texto sobre nudez que não é comum na circulação *mainstream* – fazendo com que sua presença visual se torne também uma questão de representatividade, assim como no caso dos *nudes* analisados nas seções 3.2, 3.3 e 3.4.

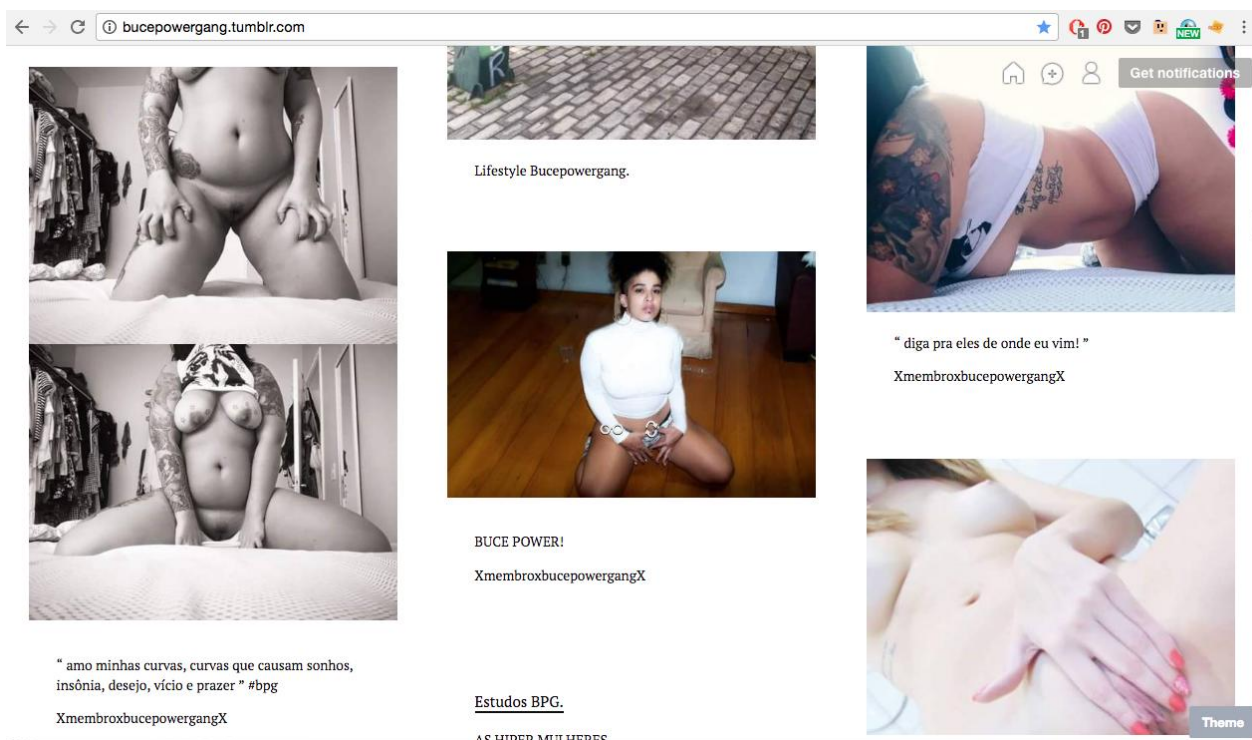


FIGURA 54: *Printscreen* do blog Bucepowergang.

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com>>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

Dessa forma, se inscrever em fotografia pode se dar como um ato não apenas de se ver, mas também como tática direcionada de se dar a ver ao outro de maneira específica. Para maior envolvimento do observador no texto visual que se constrói, tanto a nudez quando a proximidade da mirada são eficientes, e formam em conjunto um texto visual que promove um engajamento tanto pelos aspectos semânticos e estéticos da nudez quando pelo aspecto proxémico de distância interpessoal entre enunciatário e leitor (ABRIL, 2013, p.81). Nesse *nude*, continuamos a ver um corpo sem cabeça e nu: sem a fração corporal que é condensadora sígnica da personalidade e da individualidade, e a sexualização histórica da nudez feminina, esses elementos que contribuem para a objetificação pornográfica da imagem dessa mulher. Por outro lado, tal fotografia se trata de um acontecimento visual de um corpo que nos interpela e nos chama a participar na distribuição de seu espaço enunciativo virtual. Uma suposta ambiguidade entre pornificação-como-objetificação e agência enunciativa é definitivamente abalada pelo texto verbal que a acompanha, que procura encaminhar os processos de significação localizados dessa aparição da nudez: amar suas curvas se torna, aí, o mote de seu aparecimento.

### 3.6 *Nude 5*: “Eu amo minha vagina”



FIGURA 55: Autorretrato publicado no *blog* BPG

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com/post/129346443677/eu-amo-minha-vagina-musulmano-mesmo-que-o-mundo>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2017.

O *nude* analisado neste capítulo se insere na categoria 5, que é formada por dois exemplares atípicos no critério de *diagramação corpo-câmera*, e foi representado na metodologia segundo o esquema abaixo (FIG. 56):

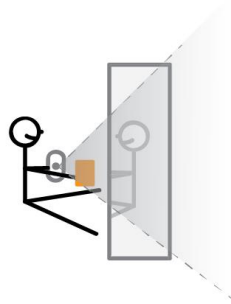


FIGURA 56 – *Diagramação corpo-câmera* da categoria 5.1

A outra fotografia pertencente a esta atípica categoria 5 (FIG. 27) apresenta um outro arranjo: além do espelho, do corpo e da câmera, surge em quadro um desenho de corpo feminino que imita a pose da fotógrafa no *selfie*. Apesar de ser também muito interessante, optamos pela análise da FIG. 55 pelo fato de que ela traz elementos da *Diagramação Corpo-Câmera* semelhantes a outras fotografias analisadas na dissertação, permitindo equalizar minimamente os procedimentos de análise qualitativa das táticas empregadas para composição de miradas que envolvam corpo, espelho e câmera. Dessa forma, evitamos o acréscimo de mais um elemento complexo (o autorretrato desenhado à mão) e podemos nos dedicar mais às especificidades das variações da tríade *corpo-câmera-espelho*, recorrente na feitura dos *selfies*.

O arranjo utilizado para que esse autorretrato fosse possível está no uso combinado do corpo, do espelho e da câmera portátil – unindo, assim, aspectos tecnológicos e biológicos. Aqui, a fotógrafa posiciona-se sentada na cama, com as pernas para frente, abertas e flexionadas, e segura na mão um espelho que aponta para si mesma. As dimensões do pequeno espelho portátil condicionam o surgimento do reflexo, que se forma na mira de sua pélvis. A fotografia compreende, assim, tanto o ambiente e o corpo da fotógrafa quanto o reflexo que surge nessa forma quadricular espelhada.



Três diferentes aspectos da mirada nos parecem importantes ao olhar esse *selfie*, para esclarecimento de nossa pergunta de pesquisa. Todos eles, que aqui destacamos, surgem a partir da *diagramação corpo-câmera-espelho* usada pela fotógrafa na composição do autorretrato. O alinhamento e a ordem na qual objetos e corpo são distribuídos são capazes de desenhar, na imagem, inscrições do olhar que movem diferentes e simultâneas tensões em seus processos de significação.

O primeiro aspecto pode ser apreendido quando tomamos essa fotografia como uma inscrição visual de alguém que se vê, ao apontar o espelho para si mesma. Pequeno e portátil, ele é utilizado por uma das mãos para refletir um ângulo quase ginecológico, que não somos capazes de ver em nós mesmas sem a ajuda de algum objeto refletor ou câmera. Se faz, assim, como um gesto intencional de autoconhecimento, de *automirada*, interessado no órgão sexual que, normalmente, não vemos nessa angulação. O reflexo expõe a região pélvica frontalmente, enquadrada nos limites do pequeno espelho, tornando a visão da vulva explícita e próxima ao observador virtual da fotografia – e, por isso, se assemelha também a um *close* pornográfico. Indício de alguém que olha a si mesma, esse registro ganha força quando associado ao coro verbal presente na legenda, que diz “eu amo minha vagina mulsumano<sup>109</sup> mesmo que o mundo não” (*sic*). Se torna aí, parte de uma narrativa sobre autoamor e apropriação discursiva do próprio corpo, vinculado ao já comentado coro verbal do BPG. Esse movimento se confunde também na identificação simultânea entre o ponto de vista da fotógrafa e o do observador, que quase coincidem na posição da câmera. Dessa forma, o observador é colocado no lugar mais privilegiado desse gesto intimista – como se fosse a própria fotógrafa – e, assim, a fotografia funciona como um convite à experiência de se ver, quase como se estivéssemos ali, reconhecendo-nos na vivência da fotógrafa através da *mirada* proposta.

No entanto, tal arranjo possibilita também a perspectiva de um ponto de vista do outro, o que nos leva ao segundo aspecto relevante da análise. Como já comentado anteriormente, os retratos aqui analisados são compartilhados publicamente e, por isso, sua circulação já prevê, desde o início, um observador externo. Assim, mas também pelos aspectos inerentes de seu arranjo visual, o texto que se forma envolve um outro participante na cena: o observador, diante da fotografia, é assim endereçado por ela, e dela recebe um lugar na enunciação textual, uma

---

<sup>109</sup> Entendemos que a autora se refere ao termo “muçulmano”. A continuação mostra letras árabes que significam “eu te amo” (Tradução disponibilizada pela ferramenta Google Translate).

designação de *mirada* – a imagem também nos olha (Abril, 2013). Aqui, esse outro, como comentamos no ponto anterior, quase coincide com a posição da própria fotógrafa, ocupando um lugar entre seu corpo e o reflexo de sua vulva e suas pernas, sendo quase por ela abraçado. Ele está, dessa forma, participando de um acontecimento íntimo, e desde seu âmago. Novamente, a proximidade entre a representação e o observador aparece como recurso textual que acentua o engajamento. Posicionado em meio a esse acontecimento visual, a presença do observador adquire, então, uma perspectiva que quase poderia se confundir com a *voyerística*, além da já mencionada autoidentificação. Mas, diferentemente da postura de observar de longe sem ser identificado, aqui ele se envolve em uma trama enunciativa na qual assume um lugar dentro e com a narrativa que se desenvolve. Abraçado pelo corpo da mulher fotografada, o leitor dessa imagem é participante do gesto e, assim, o texto visual pode propor a qualidade enunciativa que diz algo como “você vê eu me vendo, de perto”. Novamente, é possível retomar o ponto de Zhao & Zappavigna (2017) que insistem na caracterização do *selfie* como a inscrição narrativa que se dá a partir do ponto de vista do fotógrafo, posicionado como o *eu* enunciador. O observador, então, se torna testemunha íntima da cena, e se vê “cara a cara” com a vulva. O que nos leva ao terceiro apontamento acerca das *miradas*.

A vulva, centralizada, é tema desse autorretrato. Foco do gesto e do enquadramento, não há desvio dela; se apresenta sem reservas, sem vestes, e inteira. O autorretrato figurativo, tradicionalmente entendido na arte como o registro visual de um indivíduo, tende a mostrar as feições, traços definitivos da identificação pessoal, com centralidade. Nosso *nude*, no entanto, emerge com a aparição predominante da vulva. Sua presença, tão definitiva, parece assumir a lacuna deixada pela falta de um rosto. A vulva no centro do autorretrato sugere ser, aqui, o fator de identificação que importa: inscrição única de alguém em sua individualidade característica (ressaltada pelo aspecto verbal na frase que denota possessão e uma característica particular “eu amo *minha* vagina *mulsumano*” [*sic*. Itálico nosso.]); ao mesmo tempo em que é signo de um grupo identitário por vezes definido pelas pessoas que têm vulvas: as mulheres. A ausência do rosto facilita esse entendimento menos individualista do retrato, anonimizando-o. Assim, se insere na proposta enunciativa da imagem visual tanto como registro de uma vulva em particular quanto como representante de tantas outras.

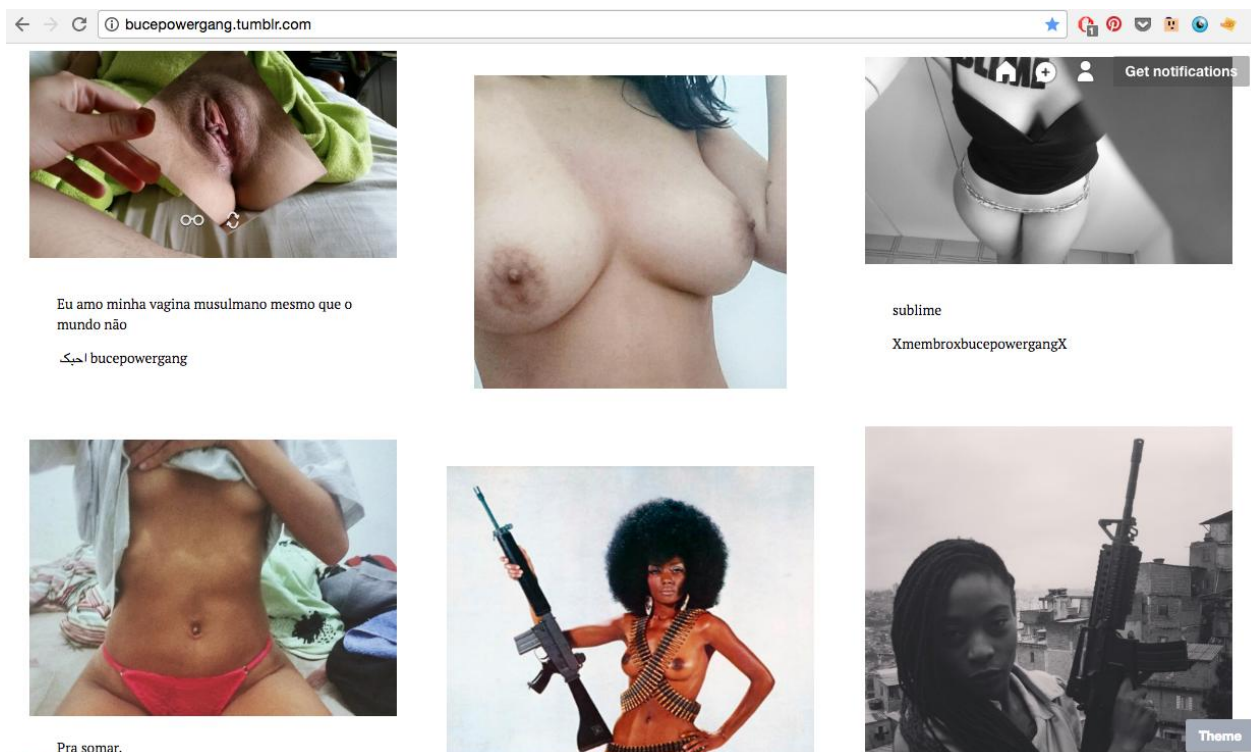


FIGURA 57: *Printscreen* do blog BPG

Fonte: <<http://bucepowergang.tumblr.com>>. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

Ao redor do *selfie* que analisamos, nos textos visuais a ele adjacentes, há elementos interessantes para a formação dos processos de significação em sua emergência textual. Duas fotografias mostram armas de fogo. Esses artigos contribuem para um encaminhamento de sentido relacionado a seu simbolismo bélico. Nesse recorte do *printscreen* da FIG.57, podemos observar entre elas um paralelismo que coloca os seios, a vulva e o torso na mesma posição sintática dos fuzis, sendo todos objetos que sofrem a ação do gesto central de cada uma das mulheres fotografadas, que expõem ou ostentam os mesmos – seja com o uso do espelho, levantando a blusa, com o enquadramento da câmera ou segurando os objetos para cima. Dessa forma, podemos encontrar entre eles uma associação semântica vinculando corpos (ou partes deles) com as armas. De maneira pertinente à rede textual do BPG e aos textos verbais contidos nessas imagens, entendemos que a função textual dos seios, da vulva e do torso é também bélica, e se localiza no centro de uma apropriação política do próprio corpo, que é também textual.

Podemos dizer, assim, que o posicionamento da câmera portátil e do espelho em relação ao corpo da fotógrafa, centralizando um ângulo atípico da vulva, faz emergir a nudez corporal

como uma inscrição de auto-observação e reconhecimento afetivo de si mesma. Além disso, a relação proxêmica (ABRIL, 2013, p.81) e o posicionamento no qual o leitor se situa frente a essa imagem favorecem um engajamento com o texto que se apresenta, de três maneiras: como um convite à experiência de se ver; como testemunha íntima da experiência de alguém que se vê; e como alguém que é encarado por uma vulva. Aparição não rara em tempos nos quais a pornografia é um gênero de tão fácil acesso na internet, essa vulva, em seu contexto, pode ser vista com inscrição de uma mulher que não se esconde de si mesma, que compartilha essa experiência (pública e digitalmente), e que apresenta sua “vagina mulsumano” como elemento central de sua autorrepresentação.

Cabe por fim mencionar que, diferentemente do que propõe Mulvey (2003) sobre os aspectos fundamentais do *male gaze*, não queremos dar a entender que tais posições da mirada são fixas ou dependem intrinsecamente do gênero do leitor do texto visual. Pelo contrário, sugerimos a partir da análise desse *nude* e de nossas referências teóricas que diferentes posicionamentos enunciativos são possíveis, ainda que contraditórios ou simultâneos, emergindo nos processos de significação de maneira mais fluida do que fixa.

### **3.7 O *nude* como forma de enunciação de visualidades de si, para si, e consentidas**

As análises individuais dos *nudes* foram reveladoras de aspectos gerais e particulares relevantes à nossa pergunta de pesquisa. O primeiro deles se dá na observação das variáveis do próprio critério de categorização elaborado na metodologia, a *diagramação corpo-câmera*. Ao nos depararmos, caso a caso, com aspectos da realização técnica dos *selfies*, pudemos reconhecer que a interação direta entre corpo e câmera no momento em que é tirada a fotografia é essencial a quase todos os casos analisados. Com exceção do *Nude 5*, que utiliza o recurso do temporizador, todos os outros autorretratos são caracterizados pelas restrições biotecnológicas que estabelecem as distâncias e angulações máximas que a câmera portátil consegue articular com o corpo, que é ao mesmo tempo responsável pelo clique e objeto da representação. Aí, a portabilidade do aparelho utilizado para fotografar significa tanto novas possibilidades de representação quanto a definição de propriedades formais desse tipo de fotografia. Uma delas é, como encontramos em nossa análise, a proximidade com a qual o corpo aparece representado, gerando uma relação proxêmica encurtada, ou seja, fazendo emergir um texto visual no qual o leitor se encontra posicionado em um lugar virtual próximo ao corpo da fotógrafa.

Essa dinâmica proporciona um tipo de autorrepresentação que cria um espaço de intimidade. Tal percepção é reforçada de maneira literal por meio da ambientação da cena em que são tirados os *nudes* do BPG que, em 83,3% das vezes, figuram um cenário doméstico (assim como nos *nudes* analisados 1, 3, 4 e 5) – marcos textuais da privacidade e da personalidade. A proximidade promovida entre o corpo retratado e o leitor é um recurso textual da mirada presente em todas as fotos analisadas, aliado de um engajamento do observador na cena que se dá por meio dessa “distância interpessoal virtual” (ABRIL, 2013, p.81) achegada. Dessa forma, ele toma parte em uma cena intimista, desde perto, sendo colocado em uma situação de cumplicidade com o evento retratado.

Observamos que, caracterizando tal relação proxêmica e reiterando sua qualidade de engajamento textual, está a emergência da nudez de forma polêmica. Encontramos, em nossa análise, que os marcadores simbólicos do nu feminino não se diferem de marcos de erotismo de nosso contexto sócio-histórico mais amplo: genitálias, seios e nádegas expostos ou indicados por gestos e objetos são elementos que assinalam um entendimento compartilhado de nudez em todos os autorretratos analisados, através de gestos que os expõem ou ocultam. O surgimento do corpo nu se dá simultaneamente ao esclarecimento de um território que delimita o que não deve ser mostrado – ou, pelo menos, o que não deve ser mostrado em qualquer lugar: provavelmente nenhuma das fotografias analisadas seriam aceitas nas plataformas sociais mais usadas, tais quais Facebook ou Instagram, por serem consideradas como “conteúdo explícito”. Por outro lado, facilmente se misturariam às imagens visuais presentes em sites provedores de conteúdos pornográficos. Sua nudez eminentemente pornográfica é, assim, um marco textual de fácil apreensão para seus leitores.

No entanto, de acordo com a rede textual que os envolve, os *nudes* do BPG são alçados para outro lugar que não (apenas) o da semelhança com materiais pornográficos, e aí se encontra a relevância de seu eminente deslizamento entre essa linguagem e as demandas engajadas. Sua existência evidencia a emergência de um terreno de disputas textuais do nu, que são antecipadas pelos textos verbais que os circundam, como vimos em exemplos do capítulo 4.1. Entre a expectativa de apreciação pornográfica e a reivindicação dessas fotos como ilustrações de amor-próprio e manifestações de empoderamento sexualizado, o corpo nu figura como objeto de referência e agente da enunciação das fotógrafas do BPG.

Abril (2013) comenta sobre a *erotização da política*, que se daria na inscrição de textos políticos em corpos “capazes de conduzir signos de desejo” (ABRIL, 2013, p. 197), no uso da desejabilidade como aliada em sua eficácia publicitária. O autor cita como exemplos as propagandas de Estados totalitários e seu uso no cinema<sup>110</sup>, como na máquina de manteiga fálica de Eisenstein. Talvez pudéssemos falar aqui de uma *politização do erotismo*, inversão retórica que nos permite explicitar o movimento de autorrepresentação sexual que acontece nos *nudes* do Bucepower Gang como a inscrição de textos políticos em corpos erotizados. Como o autor mesmo já esclarece, os corpos da maioria da população estão “submetidos a modelos biopolíticos de nossos tempos, que impõem práticas de *marketing* social, tecnologias de cuidado e de gestão do corpo despoticamente orientados a erotizá-lo e estetizá-lo, e que as mulheres praticam/padecem com intensidade especial” (ABRIL, 2013, p.197, tradução nossa). Esse mesmo entendimento, usado para compreender a *erotização da política* como movimentação de mercados socioafetivos e formas de hierarquização social (ABRIL, 2013, p.197), seria, assim, também capaz de explicar uma *politização do erotismo* em nossas fotografias como tentativas de transfiguração das ordens sociossimbólicas do uso dos corpos. A nudez e a sexualidade como táticas textuais de engajamento podem ser vistas, assim, como elementos relevantes a todos autorretratos analisados.

O elemento da nudez também dá a ver um risco mais iminente, que se dá na já comentada apropriação possível dessas fotografias para contextos de circulação midiáticos, privados ou não, que potencialmente alienariam esses corpos de suas identidades pessoais e de sua motivação textual inicial. Em relação a esse ponto, verificamos que em todos os *nudes* analisados, assim como no contexto digital do *tumblr* como um todo, há uma insistência textual marcada pela adição verbal aos autorretratos, como legendas e comentários, que cria uma rede textual que contribui para os propósitos de localizá-los no centro de um texto também político. Essa ambientação textual se aproxima de uma produção de heterotopias (FOUCAULT, 1984) visuais, digitais e provisórias, perspectivadas a partir do *eu* que emerge na imagem visual – e facilita, assim, a gênese de um espaço seguro para a produção visual de e para corpos de desejo marginalizados.

---

<sup>110</sup> Abril (2013) faz uma bela análise do elogio ao coletivismo na cena de Eisenstein, do filme *O Velho e o Novo* (1929), na qual a máquina de nata é posta a funcionar, jorrando leite no rosto da campesina Marfa.

Uma segunda resposta a esse risco textual ao qual os *nudes* estão expostos equivale ao recurso, também unânime entre as fotografias analisadas e muito recorrente no BPG como um todo, de ocultação do rosto (em 80,3% dos retratos do BPG, ele figura irreconhecível ou apenas parcialmente visível). Esse movimento pode ser feito excluindo a cabeça do enquadramento da fotografia (*nudes* 1, 3, 4 e 5) ou sobrepondo-o com objetos e gestos (*nude* 2). Maneira eficiente para produção do anonimato, nos perguntamos também sobre sua proposta semiótica para além da função mais objetiva de segurança: o que significa a apresentação digital dessa legião de corpos sem cabeça? Por que esconder algo em uma foto onde “todo o resto” está explícito? O que sobra, por fim, de um corpo sem rosto?

Entendemos que, na trama textual do Bucepowergang, esse desaparecimento tem dois aspectos centrais. O primeiro deles parece estar na consciência de que se corre um risco, e o encobrimento surge como evidência do conflito existente entre o corpo que se mostra e aquele que o vê. Como uma declaração de guerra, esconder a identidade e autopublicar sua nudez é ter conhecimento do perigo iminente e, ainda assim, fazê-lo. Forma-se, no *tumblr*, um exército em pixels de mulheres sem rosto. Uma potência, assim, surge com esse desaparecimento, revelando seu segundo aspecto conotativo: uma mulher sem rosto pode ser todas as mulheres. Anônima, quem pode garantir que essa mulher audaz não pode estar perto de mim, infiltrada? Livre da reconhecimento, ela pode representar um tipo que se define pela indefinição individualizada e, conseqüentemente, por aquilo que sobra: o corpo desnudo, que traz as marcas de sua nudez nos seios e quadris expostos, as mesmas marcas socioculturais que definem um sexo. Essa perspectiva fica mais evidente na análise do *nude* 5, na qual a vulva toma o lugar textual do rosto: somos vistos por ela, ela nos endereca, e faz as vezes de um rosto.

No entanto, é preciso destacar que essa percepção não pretende solapar as diferenças entre corpos mostrados. Bem sabemos, um corpo branco não pode ser representativo de um corpo negro, assim como um corpo magro não pode ser representativo de um corpo gordo, e assim por diante. Tal ideia convive com aspectos particulares das fotografias que, além de representarem corpos diferentes entre si, trouxeram elementos semióticos distintos que contribuiram para a análise de seus processos de significação particulares: a iconicidade da auréola (*nude* 2) e da arma de fogo (contexto imediato do *nude* 5), o elemento das costas expostas (*nude* 3) que relacionamos à representação de Susana, o quarto de motel como componente simbólico significativo (*nude* 2), a porta entreaberta (*nude* 4), as nádegas com uma potência duplamente

sexual e jocosa (*nude 1*), e a vulva como representação de um sexo-rostro (*nude 5*). Essas particularidades dão o tom singular de cada autorrepresentação, e também indicam a abrangência de possibilidades textuais, como o recurso da ironia (*nude 1* e *nude 2*), da ambientação intimista (todos os *nudes*), da herança iconográfica (*nude 3*), da nudez como fator de engajamento textual (todos mas, notavelmente, o *nude 5*). Portanto, rastreamos a já reconhecida capacidade de qualquer autorrepresentação de enunciar particularismos e, por isso, ser uma via interessante para a publicização de visualidades marginalizadas.

Por fim, retornamos ao *selfie* quando, em contato com o nosso objeto de estudo através do articulador analítico da mirada, buscamos trabalhar algumas de suas características enquanto fenômeno comunicacional.

Entendemos aqui que sua potencialidade se relaciona com as materialidades do autorretrato digital viabilizado por câmeras portáteis. Com o uso do *smartphone*, sua câmera frontal e sua tela, o mesmo corpo que se inscreve na representação visual mira a si mesmo na tela do aparelho celular, e parece se engajar naquilo que Comolli define como uma reelaboração da pulsão escópica como “consciência do próprio olhar” (COMOLLI, 2008, p. 83): “quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto. Essa volta do olhar para si mesmo me coloca em cena” (COMOLLI, 2008, p. 83). Ou, torno-me imagem: faço do meu corpo signo, que se materializa agora em outra duração e em outra espacialidade. Esses vetores do olhar presentes nos “imaginários”, como nota Barthes (1984, p. 27) a respeito dos retratos fotográficos, são ligeiramente alterados no *selfie*, que opera em outra composição da relação entre “corpo fotografado”-“câmera”-“fotógrafo”: o terceiro e o primeiro coincidem, e a câmera se encontra apoiada neste, que lhe serve como um verdadeiro suporte e, por isso, compele a pose e o enquadramento às suas próprias limitações<sup>111</sup>. Em meio a esse campo de forças, parece surgir a potência política do *selfie* e do *nude*. Através da autoinscrição, da elaboração consciente de si como imagem, se apresenta um corpo que é também desejante e vivo, e que põe-se em evidência na elaboração visual de um “eu, aqui, agora”, que se torna signo sob sua jurisdição, tendo no fotógrafo e no sujeito fotografado, coincidentes, sua “palavra final”.

---

<sup>111</sup> Limitações que, por vezes, são modificadas graças ao uso combinado de outros objetos que alteram a distância de enquadramento, tais quais o “pau-de-selfie” e o espelho. Frosh (2015) demonstra pictorialmente essa relação entre corpo e foto através de exemplos práticos de selfies.



No caso desse gênero fotográfico, no qual o produtor e o referente coincidem, a qualidade indexical deítica se realiza não apenas por um “veja isso, aqui, agora”, mas também por um movimento que indica “veja eu me mostrando para você, aqui, agora”<sup>112</sup> (FROSH, 2015, p. 1610), deflagrando um caráter eminentemente performático na raiz de sua ação comunicativa (FROSH, 2015)<sup>113</sup>. Para Abril (2007), a performatividade textual se relaciona com a realização de ações mediadas por palavras ou visualidades, diretamente relacionada ao conceito de mirada: “Mais uma vez, o olhar aparece como um problema fundamental de texto visual, uma vez que concerne ao que é feito com/para representar (...) no ato de produzir-enunciar ou ler imagens” (ABRIL, 2007, p. 195). Por esse ponto de vista, os *selfies* encaminham um tipo de *reflexividade pessoal*, lugar de onde se pode ver o “*self* promulgando a si mesmo”<sup>114</sup> (FROSH, 2015, p. 1621), ao mesmo tempo em que é autorreferencial enquanto imagem. Os braços, por exemplo, muitas vezes presentes visualmente nos *selfies* e *nudes*, ou a exposição da câmera direcionada à imagem de si mesmo no espelho, são indícios dessa execução corporal que, implícita ou explicitamente, indicam o lugar, o instante, o método e a partir de quem ocorre sua inscrição pictórica – os corpos, aí, são mediadores (possibilitadores da produção da imagem) ao mesmo tempo em que são mediados (participam da representação visual enquanto signos visíveis). O *selfie* poderia ser considerado, nesse sentido, como um *gesto de mediação* (FROSH, 2015), uma *inscrição sensorial* ou uma autoperformatividade enunciativa – no sentido proposto por Abril (2007) – do próprio corpo através de meios tecnológicos.

No entanto, identificamos também um segundo movimento que caracteriza a *mirada* do *selfie*, e que excede o movimento de enunciação de apresentação de si, ou da apresentação de uma perspectiva a partir de si, para o outro. Pudemos perceber, nas análises dos autorretratos, a identificação da importante característica que é resultado da união entre o visor portátil frontal do *smartphone* e sua câmera frontal com o corpo que se move na realização do ato fotográfico, que possibilita, como Frosh (2015) já aponta, a visualização de uma imagem pré-fotográfica. Supondo tais condições de utilização do equipamento, isso significa que a fotógrafa consegue,

<sup>112</sup> No texto original, a expressão usada é “see me showing you me” (FROSH, 2015, p. 1610).

<sup>113</sup> Como Pires e Werner (2007) apontam, na linguagem os dêiticos possuem uma função eminentemente comunicativa: “os dêiticos só existem porque um indivíduo no mundo assume-os e o faz pela necessidade que tem de comunicar-se com outros membros de sua comunidade social. Ao tomar essas formas da língua, o sujeito dá-lhes vida, conquistando, simultaneamente, a possibilidade de interação com o outro e a sua realização enquanto sujeito desse mundo, uma vez que ele próprio testemunha sua existência ao proferir EU para um TU” (PIRES & WERNER, 2007, p. 146).

<sup>114</sup> O texto original nos parece mais expressivo: “They show a self enacting itself” (FROSH, 2015, p. 1621).

como se portasse um espelho, ver-se enquanto se fotografa. Também ao modo de um espelho, o aparelho permite que a fotógrafa possa ver partes do corpo de ângulos que não consegue alcançar naturalmente, como é notável, por exemplo, nos *nudes* 1 e 5. O *selfie* se trata, assim, de um espelho que interrompe a continuidade do tempo, e congela a imagem refletida, tornando possível para um posterior observador ver exatamente o que a fotógrafa via quando estava (se) olhando (n)esse mesmo espelho.

Ao nos deparar com tal dinâmica, podemos dizer, como aponta Peraica (2017, p.15), que: “enquanto testemunho uma ação viva de autopercepção fixada na imagem, eu vejo alguém que se vê vivo (...)”, que reclama a soberania de, ali, se autodesignar, de ser a artífice condutora, ainda que arriscadamente, de sua própria visualidade. Sendo a autoinscrição pública da nudez corporal representada na fotografia *nude*, o mote central dos autorretratos analisados, temos aí que a apresentação de diferentes jogos de mirada que têm em comum a inscrição indicial de uma imagem visual de alguém que se vê, e que se mostra se vendo. Como um imagem autorreflexiva, indicial de um espelho que se compartilha, o intruso se torna, assim, impossível: o *voyeur* é, por fim, expulso de uma representação que volta sobre si mesma. Pudemos observar, por exemplo, nas análises das fotografias, esse movimento no qual o observador virtual se situa em uma posição que, apesar de próxima ao corpo fotografado, é colocado em uma posição pouco antropomórfica (como no *nude* 3) e, algumas vezes, até desconfortável (como no *nude* 1). Essa característica dificulta a fruição *voyeurística* por colocá-lo, justamente, no centro de um acontecimento o qual ele não pode observar nem de longe, como um curioso invisível, nem de seu próprio ângulo, como protagonista da ação. Essa característica tem, assim, uma importância central para a inscrição de nudezes femininas autoproclamadas, especialmente por facilitarem a representação pictórica da autonomia de gestão de sua própria visualidade.

Dessa forma, sugerimos uma sobreposição das seguintes proposições, de forma complementar: a caracterização desse gênero fotográfico como a apresentação de uma visão perspectivada a partir do eu (ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017), aliada ao efeito refletor do *display* (FROSH, 2015) como elemento de controle autorreflexivo da imagem. Desenvolvemos uma fórmula para descrever o que seria essa proposta enunciativa do *selfie*, tal qual avaliamos a partir das análises, que foi sintetizada na expressão: “você me vê eu me vendo”. Seria principalmente a partir daí que a autopublicação da nudez nesses autorretratos tomaria forma a partir da análise das miradas – e estaria aí, segundo notamos, sua principal potência.

Temos assim que, ao mesmo tempo em que é testemunha do desejo de imagem de alguém sobre si mesmo, o *selfie* também prevê o outro, aquele que o vê, o que é central para a formação de seu texto político. Nos *nudes* presentes no BPG, se procura desafiar uma mirada (também prevista) específica, a saber, aquela que sexualiza ao mesmo tempo em que pune a nudez feminina. Eles fazem isso ao unir uma visualidade sexualmente convidativa à audácia da autoexposição pública, na tentativa de reapropriar-se dos significados da nudez ainda que sob riscos textuais e materiais. Justamente na justaposição do pornográfico com o indócil é que se operam as significações estéticas e políticas pela enunciação proposital de supostas ambiguidades.

Baym e Senft (2015) advertem, no entanto, que tanto tomar os *selfies* como essencialmente egocêntricos quanto como completamente empoderadores<sup>115</sup> – ambos os aspectos bastante explorados na bibliografia específica – seria incorrer em uma postura analiticamente negligente e falaciosa. Os autores afirmam que, por um lado, parece relativamente simples imaginar, por exemplo, que pessoas que postem fotos de seus corpos fora do padrão se sintam bem ao receber um retorno positivo de outros, transformando, então, suas fotografias em potenciais centros para a formação de textos políticos antimisóginos, antirracistas, anti-homofóbicos, etc. Por outro lado, parece igualmente fácil conceber os *selfies* como participantes na reprodução de aspectos hegemônicos e disciplinares (BAYM & SENFT, 2015), com a difusão de padrões corporais, classistas, racistas e sexistas (ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017) em, por exemplo, fotografias de algumas celebridades, ou em episódios de “linchamento digital”, *doxing*<sup>116</sup> ou *stalking*<sup>117</sup> de usuários pelo compartilhamento de retratos que tenham sido considerados de algum modo considerados repulsivos ou ofensivos aos defensores dos padrões.

Não parece possível, portanto, abordar o *selfie* a partir de qualquer generalização. Falar das potencialidades de seu gesto fotográfico não implica, nesse sentido, afirmar uma qualidade essencial desse tipo de fotografia, que pode participar de processos de significação imersos nas mais diversas tramas textuais. Por isso, a proposta de leitura que apresentamos aqui não quer dar a entender que todo *selfie* potencialize um ato político. Antes, nos voltando para o estudo de caso do *blog* Bucepowergang, entendemos que ele guarda como característica central do seu modo de

---

<sup>115</sup> Termo traduzido do original em inglês “empowering”.

<sup>116</sup> Descobrir e distribuir dados pessoais de indivíduos ou organizações com intenção de prejudicá-los.

<sup>117</sup> Perseguição *online*.

fazer a apresentação de uma indicialidade fotográfica que indica uma posição enunciativa que supera o narcisismo (“eu me mostro para você”) e excede uma produção visual necessariamente vinculada a um *male gaze* (“eu me mostro para você, homem”), propondo uma outra situação do sujeito que emerge em imagem, que condensamos na proposição enunciativa de: “você me vê eu me vendo”. Nesse sentido, observamos uma inscrição visual simultaneamente do desejo e do consentimento: controlo o aparato tecnológico que produz minha autoimagem, produzindo um autorretrato no qual se tornam visíveis as evidências dessas táticas de aparição.

Buscamos, por fim, contribuir pelo reconhecimento do *selfie* e do *nude* como práticas contemporâneas relevantes do autorretrato, que articulam na autoinscrição visual de indivíduos a criação de uma visualidade de si que pode pleitear uma posição engajada, notavelmente, a partir de sua potência enunciativa que permite, associada ao seu compartilhamento público em plataformas sociais digitais, a emergência de corporeidades não normativas, como no caso estudado, de corpos femininos não brancos, não magros, não lisos, consensual e publicamente nus. Associados a alguma rede textual de apoio, composta por outras fotografias e frases de suporte que sustentam seus processos de significação, tais autorretratos são usados como recursos táticos em conflitos que concernem as visualidades generificadas, nomeadamente àquelas relacionadas ao questionamento de normas morais, tácitas ou não, que incidem sob a exposição sexualizada do corpo nu feminino.

Talvez os *nudes* do *blog* Bucepowergang não se encaixem exatamente nas categorias de simples fotografias caseiras, pornografia, arte ou panfletagem política. Antes, importaria mais o fato de fazerem visíveis esses corpos que têm seu efeito textual de significação justamente na morada de uma área textual cinzenta, de ambiguidade cáustica, que comove seu uso engajado. Conforme se apresentam no estudo de caso, sua emergência junto ao *blog* promove uma trama textual que sustenta a prática do compartilhamento público do autorretrato nu como participante na visibilidade política para questões de gênero – e a exposição pessoal como algo que, ao menos nesse breve espaço-instante digital temporário, se dê de maneira consentida e não punitiva.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: "BUCEPOWERS"

A questão que motivou este estudo nos guiou entre temas diversos e abundantes que, certamente, não foram aprofundados de maneira definitiva. Um dos nossos desafios foi justamente a complexidade do objeto, que é atravessado por questões elementares diversas e incisivas, dificultando o percurso teórico no tempo disponível para a dissertação. Por isso, na tentativa de procurar pistas para a resolução do problema de pesquisa ao mesmo tempo em que construir nossa própria trama textual analítica, buscamos nas bibliografias recorridas pontos de luz que nos auxiliassem na leitura das emergências textuais estudadas. Dessa forma, a revisão teórica acerca das textualidades, fotografia digital, *selfies*, pornografia e perspectivas sobre a representação da nudez feminina foram essenciais ao desenvolvimento da metodologia e das análises, assim como na organização das conclusões.

Ao recorrer ao embasamento epistemológico proporcionado pela noção de textualidades, nos apoiamos principalmente sobre conceitos da análise visual de Gonzalo Abril, notavelmente no de *mirada*, que fundamentou parte essencial da metodologia de pesquisa e da análise. Ele serviu como motivador central do nosso olhar sobre essas imagens, que procurou se guiar pelas proposições enunciativas possíveis nos autorretratos estudados.

A revisão teórica sobre o *selfie* como gênero fotográfico contemporâneo e as tentativas de caracterizá-lo como fenômeno assim como as especificidades das dinâmicas textuais digitais envolvidas em seus processos (FROSH, 2015; GUNTHER, 2015; PERAICA, 2017; SALTZ, 2014; TIFENTALE; MANOVICH, 2015 ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017) nos auxiliaram a localizar nosso objeto em um campo de pesquisa específico e a compor as categorias classificatórias que elaboramos na metodologia. O critério *diagramação corpo-câmera* foi desenvolvido a partir de um primeiro contato com os *nudes* do Bucepowergang em contraste com as reflexões proporcionadas por essas leituras, mirando em nossa pergunta de pesquisa e tendo em vista a seleção de um corpo de análise exequível no tempo que dispomos.

A retomada de reflexões clássicas acerca da representação visual feminina, como as de Berger (2008) e Mulvey (2013), foram importantes para calçar o terreno histórico das discussões. Ainda que tragam, principalmente, exemplos do cinema e das artes plásticas, essas bibliografias nos ajudaram a colocar em perspectiva lugares históricos da representação da mulher, assim

como motivaram questionamentos na análise dos *nudes* relativos a problemas centrais da *mirada*, como a distribuição de papéis enunciativos entre a mulher que se autorrepresenta e o leitor virtual da imagem. Pudemos, com essas leituras, propor análises por vezes contrastantes ao clássico entendimento da representação passiva de mulheres em conjunto com um olhar ativo masculino, e propor uma leitura de um fenômeno peculiar ao estudados por esses autores, no qual as tecnologias móveis e novas práticas de compartilhamento das imagens visuais integram a produção de textualidades nas quais a agência e o consentimento feminino, ao menos no momento de seu registro, é assinalada.

As leituras em pornografia buscaram delinear um vasto terreno de estudos no qual a produção contemporânea de imagens do corpo feminino nu figura com exemplos expressivos na internet e no Tumblr. Suficientemente polêmico, nosso esforço não se deu na intenção de defender uma posição nessa área, tampouco simplificar ou trazer qualquer fechamento às possíveis contendas do campo. Antes, procuramos fazer um breve mapeamento com fins de localizar nosso objeto de análise em questões historicamente problematizadas sobre esse gênero midiático, entendendo que a produção de sua visualidade se ancora fortemente no repertório visual pornográfico. Apesar de a produção de *nudes* do BPG não se relacionar diretamente à indústria pornográfica, pudemos também imaginar como seus retratos poderiam facilmente entrar no circuito não pago de compartilhamento digital de imagens visuais de mulheres nuas na internet, trajeto provavelmente facilitado pelo fato de a plataforma Tumblr hospedar conteúdos desse tipo. Essa existência instável desses autorretratos, desde sua visualidade que opera sobre uma ambiguidade textual à sua materialidade digital vulnerável, habita uma incerteza na qual, ao menos no *blog*, prevalece ancorada na trama textual temporária vinculada à linhas de discurso que ela estabelece. Tal trama atua no encaminhamento semiótico dos retratos, como vimos, e estabelece uma rede de segurança provisória para a interpretação dessa nudez sob vieses específicos, como o do amor-próprio e do empoderamento sexual. O estudo mais aprofundado desses discursos, no entanto, nos parece uma opção de aprofundamento possibilitada pelo trabalho, buscando sua localização no âmbito de pesquisas acerca dos feminismos *online*, inclusive sob um viés um pouco mais crítico em relação a seus aspectos liberais, como apontado, por exemplo, por Neely (2012).

Concluimos, por fim, que a autoinscrição pública da nudez corporal no BPG, representada na fotografia *nude*, emerge nos processos de significação observáveis através da composição de

miradas que constroem visualidades características, notavelmente, através da proposição enunciativa condensada na expressão “você me vê eu me vendo”. Tal proposição se tornou visível por meio principalmente das seguintes características que se repetem, ainda que de maneiras distintas, em todos os autorretratos analisados: 1. Relação proxêmica encurtada, aliada à nudez, como aspectos textuais de engajamento do leitor no texto que emerge; 2. A existência de uma rede textual de proteção que atua no encaminhamento dos processos de significação, notavelmente através de legendas e textos verbais que coabitam com as fotografias no *blog*; 3. A inscrição indicial da ocorrência do gesto de se autorretratar, que faz com que a fotografia represente, em imagem visual, o movimento da fotógrafa de se autorrepresentar. A autoinscrição se dá vinculada ao ato de se ver, pois é mediada pelo uso de espelhos ou de prováveis *smartphones* que, com a câmera frontal e o *display* luminoso, atuam como um espelho refletor, produzindo formas de controle da aparição do corpo na imagem fotográfica.

Já se falou sobre o uso do *smartphone* como um espelho (FROSH 2015), através da tela que permite a visualização de uma imagem pré-fotográfica. Também já foi comentado acerca do *selfie* como um tipo de fotografia caracterizada como uma forma contemporânea de autorrepresentação (RETTBERG, 2014), de prática lúdica autorreflexiva (ARDÈVOL & GÓMEZ-CRUZ, 2012), ou de enunciação de si (ZHAO & ZAPPAVIGNA, 2017). Sugerimos, a partir da análise das fotografias selecionadas, a caracterização do *selfie* como uma prática textual que sobreponha tais características, de forma a exercer uma potência textual relacionada à inscrição de um gesto de controle e consentimento na feitura da fotografia. Essa peculiaridade, como vimos nas análises, é especialmente importante quando se tratando de imagens historicamente sensíveis como a do nu feminino. Nesse lugar entre a autorrepresentação e a autopornografia, onde habitam os *nudes* do Bucepowergang, parece crucial que seus processos de significação sejam embebidos na especificidade textual da fotografia *selfie*, marcando um lugar de apropriação dos meios técnicos de sua produção imagética, assim como de seu consequente deferimento, inscritos inicialmente, em relação ao momento de sua criação – ainda que, como levantado, as mídias digitais sejam especialmente suscetíveis às operações de recorte, cópia e posterior descontextualização, limitando seus efeitos textuais a uma circunstância vulnerável. Esse potencial torna possível a proposição de miradas que conjuram, na emergência de sua trama verbovisual, uma realocação textual do nu da mulher comum que, historicamente exposto aos

contrangimentos e violências que condicionam sua aparição pública, pode assim habitar um lugar mais seguro e aprazível, ainda que efemeramente.

Há uma questão que merece maior aprofundamento futuro, nesse sentido, referente à discussão da pornificação das identidades *online* (identificada por NEELY, 2011), e da própria constituição das identidades políticas em ambientes digitais, em relação à sua eficácia para a libertação de jogos de linguagem falocêntricos e a sistemas de opressão materiais (políticos, econômicos, domésticos) que podem habitar o glossário pornográfico reproduzido pelos *nudes* que estudamos. Apesar de não ser o foco de nossa pesquisa e, de fato, termos focado nos aspectos de contribuição das formas de fazer do *nude* para promoção de um engajamento textual entendido por suas fotografias como produtivo para essas causas, parece relevante apontar para esse possível aspecto problematizador, que é devidamente sintetizado no questionamento proposto por Neely (2011): seria o poder de barganha das mulheres tão baixo que, para tornar visíveis suas demandas por direitos *online*, se tornaria necessário correr os riscos da exposição pornográfica do corpo? Porém, ao mesmo tempo, podemos nos perguntar: não seria esse risco justamente um aspecto necessário da realização de um corpo que se posiciona de maneira insurgente?

Também é possível pensar sobre a inserção dessas fotografias na *web* plataformizada, em uma circulação que, alienando o trabalho (gratuito) do usuário, favorece as empresas detentoras dos dados e das ações financeiras provenientes de sua movimentação *online*. Abril (2013), no último capítulo de *Cultura Visual*, apresenta suas preocupações concernentes a uma atual *impolitização*<sup>118</sup>. O autor situa os desafios biopolíticos do capitalismo financeiro, que tende a se apropriar de termos políticos, tais quais *democracia* ou *liberdade*, em discursos inócuos do *marketing* e da publicidade no geral, reduzindo sua complexidade. Termos como *empoderamento*, *girl power*, e até *feminismo* sofreram desse mesmo tipo de impacto, catalisado, em grande medida, pelos discursos mobilizados em plataformas digitais, sendo hoje facilmente encontrados em diferentes meios, desde estampa de lojas *fast fashion* até canecas de café. Esse mesmo contexto de socialização digital tende a gerar uma conectividade superficial na qual a performance de identidades, tal qual o narcisismo, se daria como substituto de vínculos sociais. Apesar de não concordar totalmente com essa perspectiva, entendendo que não necessariamente a performance comunicativa *online* é isenta da qualidade de concretude para manutenção de relacionamentos sociais, consideramos que a sobreposição entre autoexposição e identidade

---

<sup>118</sup> “Impolitización” foi o neologismo original, usado e criado pelo autor, em espanhol.



política, facilitada pela plataformização dos indivíduos como *usuários*, pode ser problemática para o encaminhamento pragmático de demandas de movimentos sociais. Nesse sentido, a circulação desses *nudes*, que habitam a tensão entre fotografias cotidianas ordinárias e a formação de representações políticas femininas, estaria constantemente sujeita a um risco de alienação material e textual, tanto pelas corporações da internet, quanto pela reciclagem de seus discursos em prateleiras de lojas.

Ficam, assim, alguns caminhos em aberto para estudos futuros possíveis a respeito da autorrepresentação *online* de mulheres, que tiveram começo nesse período em que tecemos, com os *nudes* do Bucepower Gang, o texto da pesquisa apresentada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Madrid: Editorial Síntesis [eBook], 2007.
- ABRIL, Gonzalo. Cultura visual y espacio público-político. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, p 21-36, 2010.
- ABRIL, Gonzalo. *Cultura visual: de la semiótica a lo político*. Madrid: Plaza y Valdés, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. Nudities. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudities*. Palo Alto: Stanford University Press, 2010.
- ALEXA (n.d.). *How are Alexa's traffic rankings determined?* [Artigo institucional de plataforma online]. Disponível em: <<https://support.alexa.com/hc/en-us/articles/200449744-How-are-Alexa-s-traffic-rankings-determined->>. Acesso em: 24 de maio de 2017.
- ANTONIO, Amy; TUFFLEY, David. The gender digital divide in developing countries. *Future Internet*, v.6, p. 673-687, 2014.
- ARAUJO, Camila; MEIRA JR., Wagner; ALMEIDA, Virgílio. *Identifying Stereotypes in the Online Perception of Physical Attractiveness*. Cornell University Library, Ithaca, 2016. Disponível em <<https://arxiv.org/abs/1608.02499>>. Acesso em: 11 de setembro de 2016.
- ARDÈVOL, Elisenda; GÓMEZ-CRUZ, Edgard. Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, v. LXVII, n. 1, p. 181-208, 2012.
- BAL, Mieke, Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal Of Visual Culture*, Vol 2(1), p. 5-32. 2003. Disponível em: <[https://people.ucsc.edu/~stamp/200a/FILM\\_200A/Readings\\_files/Bal-visualeessentialism.pdf](https://people.ucsc.edu/~stamp/200a/FILM_200A/Readings_files/Bal-visualeessentialism.pdf)>. Acesso em: 15 de março de 2017.
- BARBÓN, J. & Souza, M. :( Vazou. *Folha de São Paulo*. 5 de outubro, 2015. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/tec/2015/manda-nudes/vazou.html>> Acesso em: 11 de setembro de 2017.
- BARROS, L.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: BARROS, L.; KASTRUP, V; et. al. *Pistas do Método Cartográfico*, 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAYM, Nancy K; SENFT, Theresa M. What does a selfie say?: investigating a global phenomenon. *International Journal of Communication*, v. 9, p. 1588 – 1606, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres: Penguin, 2008.

BERNARDES, Márcia. *Gênero, feminilidade e internet: uma aproximação*. VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura, 2013. Disponível em: <[http://abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo\\_7\\_Redes\\_Sociais\\_na\\_Internet\\_e\\_Sociabilida\\_de\\_online/25827arq92335594087.pdf](http://abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo_7_Redes_Sociais_na_Internet_e_Sociabilida_de_online/25827arq92335594087.pdf)>. Acesso em: 6 de junho de 2017.

BORDO, Susan. *Unbearable weight: feminism, Western culture, and the body*. Londres: University of California Press, 1995.

BRAGA, José L. *Comunicação, disciplina indiciária. Matrizes*, n.2, p. 73-88. 2008.

BURNS, Anne. Self(ie)-Discipline: Social Regulation as Enacted Through the Discussion of Photographic Practice. *International Journal of Communication*, n. 9, p. 1716-1733, 2015.

BUZATO, M. et al. *Remix, mashup, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital*. Belo Horizonte: RBLA, v.13, n.4, p. 1191-1221, 2013.

CABRAL, Arthur Grimm. *Abrindo os códigos do tesão: encantamentos de resistência entre o transfeminismo pós-pornográfico*. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação, 2015.

CABRAL, José dos Santos Cabral Filho. Sacrifício digital: 5 aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico. In: LYRA, B. & GARCIA, W. (Eds.), *Corpo e imagem* (pp. 241-252). São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano*. 5<sup>a</sup> ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

CIRINO, Oscar. O desejo, os corpos e os prazeres em Michel Foucault. *Mental* v.5 n.8 Barbacena jun. 2007. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-44272007000100006](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272007000100006)>. Acesso em 20 de maio de 2017.

CWYNAR-HORTA, Jessica. *The commodification of the body positive moviment on Instagram*. In: *Stream: Culture, Politics, Technology*. Vol 8. P.36-56. 2016.

COLETTI, Mauro; et al. *Pornography consumption in social media*. Relatório técnico: IMT Lucca, Bell Labs, ISTI-CNR Pisa, 2017. Disponível em: <<https://arxiv.org/pdf/1612.08157.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

DECLERCQ, M. Se uma mulher empoderada incomoda muita gente, imagina uma gangue cheia delas? *Vice*. 16 de junho, 2015. Disponível em: <[https://www.vice.com/pt\\_br/article/vv4xgx/a-bucepower-gang-a-nova-geracao-de-feminismo-no-tumblr](https://www.vice.com/pt_br/article/vv4xgx/a-bucepower-gang-a-nova-geracao-de-feminismo-no-tumblr)> Acesso em: 20 de maio de 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: 34, 1997.

- DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. Nova York: Penguin Books, 1989.
- ECKERT, Stine. & Steiner, Linda. Feminist uses of social media: Facebook, Twitter, Tumblr, Pinterest and Instagram. In: NOVAK, A. & EL-BURKI, I. (Eds.), *Defining Identity and the Changing Scope of Culture in the Digital Age* (pp. 210-227). Hershey: IGI Global, 2016.
- FACEBOOK (n.d.). *Padrões da comunidade* [Artigo institucional de plataforma online]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/communitystandards#>> Acesso em: 11 de novembro de 2016.
- FOUCAULT, M. Of other spaces, heterotopias. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5: 46-49, 1984.
- FREITAS, Felipe Alves de. *O Homem Ordinário com a Câmera*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 2007. Disponível em <[http://www.fafich.ufmg.br/gris/images/Freitas\\_%20Homem%201.pdf](http://www.fafich.ufmg.br/gris/images/Freitas_%20Homem%201.pdf)>. Acesso em: 6 de junho de 2017.
- FROSH, Paul. The gestural image: the selfie, photography theory, and kinesthetic sociability. *International Journal of Communication*, n. 9, p. 1607-1628, 2015.
- GANITO, Carla. Women on the move: the mobile phone as a gender technology. *Comunicação & Cultura*, n. 9, p. 77 – 88, 2010.
- GARRARD, Marie D. Artemisia and Susanna. In: GARRARD, Marie D.; BROUDE, Norma. *Feminism and art history: questioning the litany*. Nova York: Avalon Publishing, 1982.
- GARCIA, A. Bucepower Gang agita a internet postando fotos de anônimas sem roupa. *iG São Paulo*, 26 de junho, 2015. Disponível em: <<http://delas.ig.com.br/comportamento/2015-06-26/bucepower-gang-agita-a-internet-postando-fotos-de-anonimas-sem-roupa.html>> Acesso em: 10 de junho de 2017.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo (Org.) *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-179, 1998.
- GONZÁLEZ, L. Manda nudes? “Sempre usei selfie como protesto”, diz rapper paulista. *Marie Claire*. 30 de outubro, 2015. Disponível em: <<http://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2015/10/manda-nudes-adeptos-e-especialistas-debatem-pros-e-contras-da-pratica-de-enviar-fotos-sensuais.html>>. Acesso em: 10 de junho de 2017.
- GUMBRECHT, Hans U. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: GUMBRECHT, Hans U. (Org.) *Corpo e Forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: ED UERJ, 1998.
- GUNTHER, André. The consecration of the selfie: a cultural history. *Études Photographiques*, n. 32: 1-21, 2015.
- HALL, James. *The Self portrait: a cultural history*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

- HARCOURT, Wendy. *Women@Internet: creating new cultures in cyberspace*. New York: Zed Books/St. Martin's Press, 1999.
- HOCKS, Mary E. Feminist interventions in electronic environments. *Computers and Composition*, 16, 177-183, 1999.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres: Routledge, 2000.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. 2a edição. São Paulo: Aleph, 2009.
- JENSEN, Robert. *Getting Off: pornography and the end of masculinity*. Cambridge: South End Press, 2007.
- JONES, Amelia. *Body art: performing the subject*. Londres: University of Minnesota Press, 1998.
- KAY, M.; Matuszek, C. & Munson, S. Unequal representation and gender stereotypes in image search results for occupations. *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*. New York: ACM, 2015.
- LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Coords.). *Textualidades Mediáticas*. Barcelona: Editorial UOC, 2017.
- LENHART, Amanda; YBARRA, Michele; PRICE-FEENEY, Myeshia. Non-consensual image sharing: one in 25 americans has been a victim of “revenge porn”. *Data & Society Research Institute and Center for Innovative Public Health Research data memo*, 2016. Disponível em: <[https://datasociety.net/pubs/oh/Nonconsensual\\_Image\\_Sharing\\_2016.pdf](https://datasociety.net/pubs/oh/Nonconsensual_Image_Sharing_2016.pdf)> Acesso em: 24 de maio de 2017.
- LESSIG, Lawrence. *Remix: making art commerce thrive in the hybrid economy*. Londres: Penguin Books, 2008.
- LINS, Beatriz. *A Internet não gosta de mulheres?: Gênero, sexualidade e violência nos debates sobre “pornografia de vingança”*. Comunicação apresentada na V Reunião Equatorial de Antropologia/ XIV Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste, 2015. Disponível em <[http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1020264\\_20\\_06\\_2015\\_19-38-29\\_3450.PDF](http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1020264_20_06_2015_19-38-29_3450.PDF)>. Acesso em: 2 de novembro de 2017.
- LIST of pornographic subgenres. (n.d.). In *Wikipedia* [Verbete de enciclopédia colaborativa online]. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_pornographic\\_subgenres](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_pornographic_subgenres)>. Acesso em: 24 de maio de 2017
- LOSH, Elizabeth. Beyond biometrics: Feminist media theory looks at selfiecity. *Selfiecity.net*, 2014. Disponível em: <[http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/Liz\\_Losh\\_BeyondBiometrics.pdf](http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf)>. Acesso em: 25 de maio de 2017.
- MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Notes on Instagrammism and mechanisms of contemporary cultural identity (and also photography, design, Kinfolk, kpop, hashtags, mise-en-scène, and состояние)*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2016. Disponível em: <<http://manovich.net/content/04-projects/093-notes-on-instagrammism-and-mechanisms-of-contemporary-cultural-identity/notes-on-instagrammism.pdf>>. Acesso em: 8 de novembro de 2016.

MENDONÇA, Carlos; LEAL, Bruno. Verlas a ellas: mujeres trans y dimensiones políticas de la cultura visual. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Coords.). *Textualidades Mediáticas*. Barcelona: Editorial UOC, 2017.

MENDONÇA, M. Construções da imagem feminina na propaganda: para além do efeito persuasivo. *Comunicação e Sociedade*, n. 21, 19-38, 2012. doi: 10.17231.

MENEZES, D. Imagens de mulheres: representações do envelhecimento feminino nos media brasileiro. *Comunicação e Sociedade*, n. 21, 67-78, 2012. doi: 10.17231.

MILLER-YOUNG, Mireille. Sexy and smart: black women and the politics of self-authorship in netporn. In: JACOBS, K.; JANSSEN, M. & PASQUINELLI, M. (Eds.), *C'lick me: a netporn studies reader*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, p. 205-216, 2005. Disponível em: <<http://www.networkcultures.org/uploads/24.pdf>> Acesso em: 10 de maio de 2017.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 437-53, 2003.

NEELY, S. Making bodies visible: post-feminism and the pornographication of online identities. In: GUNKEL, D. & GOURNELOS, T. (Eds.), *Transgression 2.0: media, culture and the politics of the digital age*. Nova York: Continuum, 2012.

NOBLE, S. Missed connections: what search engines say about women. *Bitch*, n. 54, p. 37-41 2012. Disponível em: <[https://www.academia.edu/1975319/Missed\\_Connections\\_What\\_Search\\_Engines\\_Say\\_About\\_Women](https://www.academia.edu/1975319/Missed_Connections_What_Search_Engines_Say_About_Women)> Acesso em: 19 de maio de 2017.

\_\_\_\_\_. Google search: hyper-visibility as a means of rendering black women and girls invisible. *InVisible Culture*, n. 19, 2013. Disponível em: <<http://ivc.lib.rochester.edu/google-search-hyper-visibility-as-a-means-of-rendering-black-women-and-girls-invisible/>> Acesso em: 24 de junho de 2017.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PERAICA, Ana. *Culture of the selfie: self-representation in contemporary visual culture*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2017.

PINTO, Julio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PIRES, Vera L. & WERNER, Kelly C. G. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. *Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UFSM*, 33, 145-160, 2007. doi: 10.5902/2176148511926.

\_\_\_\_\_. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. *Revista da Pós-graduação em Letras UFMS*. p. 145-160. 2007.

PRADA, Martin. La condición digital de la imágen. *Catálogo Premios de Arte Digital Universidad de Extremadura*. Extremadura: Lúmen\_ex, p. 42-53, 2010.

QUASE metade dos usuários da internet já mandou nudes, diz pesquisa. *Correio Braziliense*, 17 de dezembro, 2015. Disponível em: <[http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2015/12/17/interna\\_tecnologia,510979/manda-nudes-pesquisa-consulta-jovens-de-16-a-30-anos-para-saber-opini.shtml](http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2015/12/17/interna_tecnologia,510979/manda-nudes-pesquisa-consulta-jovens-de-16-a-30-anos-para-saber-opini.shtml)>. Acesso em: 27 de junho de 2017

RAMOS, Jair de S. *A sexualidade como campo de batalha na internet: grupos religiosos e movimentos feminista e LGBT na luta em torno dos direitos sexuais*. Comunicação apresentada no XXXVII Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), Águas de Lindóia, 2013. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-37-encontro/st/st27/8576-a-sexualidade-como-campo-de-batalha-as-lutas-travadas-no-ciberespaco-entre-grupos-religiosos-e-movimentos-feminista-e-lgbt/file>> Acesso em: 24 de setembro de 2017

RETTBERG, Jill W. *Seeing ourselves through technology: how we use selfies, blogs and wearable devices to see and shape ourselves*. Palgrave Macmillan: New York, 2014.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SALTZ, Jerry. *At arms lenght: a history of the selfie*. 2014. Disponível em: <[http://www.cam.usf.edu/InsideART/Inside\\_Art\\_Enhanced/Inside\\_Art\\_Enhanced\\_files/6D.Art\\_at\\_Arm's\\_Length\\_\(2014\\_article\).pdf](http://www.cam.usf.edu/InsideART/Inside_Art_Enhanced/Inside_Art_Enhanced_files/6D.Art_at_Arm's_Length_(2014_article).pdf)>. Acesso em: 16 de setembro de 2016.

SELFIE. (n.d.). In *Oxford living dictionaries* [Verbete de dicionário online]. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>> Acesso em: 10 de novembro de 2016.

SENTF, Theresa M.; BAYM, Nancy, K. What does the selfie say? Investigating a global phenomenon. *International Journal of Communication*, n.9, p. 1588 – 1606, 2015.

SERRES, Michel. *O contrato natural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SÉRVIO, Pablo P. P. O que estudam os estudos de cultura visual? *Revista Digital do LAV–Santa Maria*, vol. 7, n.2, p. 196-215, 2014.

SETENTA, Jussara S. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: Editora da UFBA, 2008.

SHIFMAN, Limor. *Memes in digital culture*. The MIT Press, 2014.

SIBILIA, Paula. A politização da nudez: entre a eficácia reivindicativa e a obscenidade real. In I. Sampaio; M. Malcher & S. Lopes (Eds.), *Anais do XXIII Encontro Anual da Compós –*

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, p. 1-17, 2014. Belém: Compós. Disponível em: <[http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06\\_COMUNICACAO\\_E\\_SOCIABILIDADE/paulasibilia-compos2014-novo\\_2185.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06_COMUNICACAO_E_SOCIABILIDADE/paulasibilia-compos2014-novo_2185.pdf)> Acesso em: 10 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. La “pornificación” de la mirada: una genealogía del pecho desnudo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, n 10(1), p. 35-63, 2015.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

STÜTTGEN, Tim. Ten fragments on a cartography of post-pornographic politics. In: JACOBS, K.; JANSEEN, M.; PASQUINELLI, M. *C’lick me: a netporn studies reader*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2005. Disponível em: <[www.networkcultures.org/mediaarchive](http://www.networkcultures.org/mediaarchive)>. Acesso em: 25 de maio de 2017.

SULLIVAN, Laura. Cyberbabes: (self-)representation of women and the virtual male gaze. *Computers and Composition*, n. 14, p. 189-204, 1997.

TIFENTALE, Alise. & MANOVICH, Lev. Selfiecity: exploring photography and self-fashioning in social media. In D. Berry & M. Dieter (Eds.), *Postdigital aesthetics: Art, Computation and Design*. London: Palgrave Mcmillan, p. 109-122, 2015.

TUMBLR (2017, 19 de junho). Community guidelines [Artigo institucional de plataforma online]. Disponível em: <<https://www.tumblr.com/policy/en/community>> Acesso em: 10 de novembro de 2016.

TUMBRL feminism [Def. 1; 2]. (n.d.). *Urban dictionary* [Verbete de dicionário colaborativo online]. Disponível em: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tumblr%20Feminism>> Acesso em: 10 de novembro de 2016

TUNA, S.; Freitas, E. Gendered adverts: an analysis of female and male images in contemporary perfume ads. *Comunicação e Sociedade*, n. 21, p. 95-108, 2012. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.21\(2012\).702](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.21(2012).702)

TURNER, Graemer. *Ordinary people and the media*. SAGE Publications: Londres, 2010.

TZIALLAS, Evangelos. Gamified eroticism: gay male “social networking” applications and self-pornography. *Sexuality & Culture*, n. 19 (4), p. 759-775, 2015. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s12119-015-9288-z>> Acesso em: 10 de maio de 2017.

UMOJA, Noble, S. Missed connections: What search engines say about women. *Bitch*, n.54, 2012. Disponível em: <[https://www.academia.edu/1975319/Missed\\_Connections\\_What\\_Search\\_Engines\\_Say\\_About\\_Women](https://www.academia.edu/1975319/Missed_Connections_What_Search_Engines_Say_About_Women)>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

\_\_\_\_\_. Google search: Hyper-visibility as a means of rendering black women and girls invisible. In: *InVisible Culture*, journal of visual culture from the University of Rochester. 2013.



VERGARI, F. Mulheres mandam nudes para discutir a sexualização feminina–#BucepowerGang. *Testosterona*. 8 de julho, 2015. Disponível em <<http://www.testosterona.blog.br/mundo-macho/mulheres-mandam-nudes-para-discutir-a-sexualizacao-feminina-bucepowergang>> Acesso em: 10 de maio de 2017.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998.

XU, Jiejun; COMPTON, Ryan; ALLEN, David. *Rolling Through Tumblr: characterizing behavioral patterns of the microblogging platform*. 2014. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/263542714>>. Acesso em: 20 de novembro de 2016.

WILLIAMS, A. Fat People of Color: Emergent Intersectional Discourse Online. *Social Sciences*, n 6 (1), 15, 2017. doi: 10.3390/socsci6010015.

YALOM, Marilyn. *História do Seio*. Coleção Teorema Série Especial, Lisboa: Ed. Teorema, 1998.

ZHAO, Sumin. & Zappavigna, Michelle. Beyond the self: intersubjectivity and the social semiotic interpretation of the selfie. *New Media and Society*, 0, p. 1-20, 2017.

