



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
Programa de Mestrado em Letras

Elaine Carolina Machado de Castro Moraes Pinto

**O ESPELHO E A LENTE:
A IMAGEM FEMININA CONTEMPORÂNEA NAS NARRATIVAS DE *FALSO
ESPELHO*, DE JIA TOLENTINO, E NAS FOTOGRAFIAS DE URSULA JAHN**

São João del-Rei

2025

Elaine Carolina Machado de Castro Moraes Pinto

**O ESPELHO E A LENTE: A IMAGEM FEMININA CONTEMPORÂNEA NA
NARRATIVA DE *FALSO ESPELHO*, DE JIA TOLENTINO, E NAS FOTOGRAFIAS
DE URSULA JAHN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Katia Hallak Lombardi

São João del-Rei

2025

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P659 Pinto, Elaine Carolina Machado de Castro Moraes.
O ESPELHO E A LENTE : A IMAGEM FEMININA
CONTEMPORÂNEA NA NARRATIVA DE FALSO ESPELHO, DE JIA
TOLENTINO, E NAS FOTOGRAFIAS DE URSULA JAHN / Elaine
Carolina Machado de Castro Moraes Pinto ;
orientadora Katia Hallak Lombardi. -- São João del
Rei, 2025.
126 p.

Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2025.

1. Imagem Feminina. 2. Autorretrato. 3.
Autonarrativa. 4. Espaços biográficos. 5. Gênero. I.
Lombardi, Katia Hallak, orient. II. Título.

Elaine Carolina Machado de Castro Moraes Pinto

**O ESPELHO E A LENTE:
A IMAGEM FEMININA CONTEMPORÂNEA NA NARRATIVA DE FALSO ESPELHO, DE JIA TOLENTINO,
E NAS FOTOGRAFIAS DE URSULA JAHN**

Banca Examinadora

Profª Drª Kátia Hallak Lombardi – UFSJ

(Presidente/Orientadora)

Documento assinado digitalmente
 **KATIA HALLAK LOMBARDI**
(Data: 29/04/2025 14:51:08-0300)
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profª Drª Deborah Walter de Moura Castro – UNIFAL

(Titular Externa)

Documento assinado digitalmente
 **DEBORAH WALTER DE MOURA CASTRO**
(Data: 27/04/2025 22:10:02-0300)
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca – UFSJ

(Titular Interno)

Documento assinado digitalmente
 **JOAO BARRETO DA FONSECA**
(Data: 28/04/2025 14:46:34-0300)
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo

Documento assinado digitalmente
 **CLAUDIO MARCIO DO CARMO**
(Data: 29/04/2025 18:40:26-0300)
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Vice-coordenador do PPG em Letras

Abril de 2025

AGRADECIMENTOS

"O que é uma mulher?"

Simone de Beauvoir nos provoca com essa pergunta e, ao longo da minha vida, fui encontrando respostas nas mulheres que passaram por mim.

Aprendi o que é "ser mulher" com as mulheres da minha família.

Minha avó paterna, Célia (*in memoriam*), mulher da roça, todos os dias de sua vida foram de trabalho. Seus dias se iniciavam na busca de lenha para a cozinha, trabalhava na plantação, na colheita e criação de animais de produção. Assim manteve sua família, com esforço físico e uma coragem inabalável.

Vovó Isaura (*in memoriam*), mulher da cidade, prendada e cheia de filhos, me ensinou o que uma mulher de sua época "precisava" saber: bordar, pintar, tricotar... Ela me esperava todos os finais de semana em seu lar, um espaço de paz e amor, onde o cuidado e a ternura eram seu legado mais precioso. Dela são as dez mulheres mais importantes da minha vida, minhas tias e mãe, com as quais cresci, ouvindo suas experiências de vida, e assim, construindo minha visão sobre as vidas de mulheres de várias gerações que, acima de tudo, me mostram todos os dias que a união feminina que nos salva todos os dias.

O maior amor da minha vida, minha mãe, Lúcia, luz da minha vida. Me mostrou que o amor materno pode salvar e curar. Ela me deu a vida e a salvou incontáveis vezes, com uma força que transcende qualquer explicação. Só nós duas sabemos tudo que vivemos, por conta da minha saúde, desde o dia que nasci. Minha vida foi salva por seu amor incondicional e por sua confiança na minha cura. Ela é minha melhor amiga, a mulher que está ao meu lado em todos os momentos da minha vida e me apoia incondicionalmente em todos os aspectos da vida.

Aprendi que "ser mulher" também é ter a coragem de minha tia Edith, que, nascida em 1943, seguiu seus sonhos e viveu de sua arte, a música. Até hoje ela me mostra o que é uma mulher à frente de seu tempo, ao lado de sua irmã, minha tia e madrinha, Vera, cuja paixão pelas linguagens e literatura sempre me inspirou. Dizem que os afilhados puxam aos padrinhos, e, se assim for, devo a ela muito do que sou.

Minhas tias Nádia e Nídia foram, desde a minha infância, modelos do que é ser mulher. Sempre quis ser como elas – lindas, estudiosas, trabalhadoras. Eram meu modelo quando pensava o que queria ser quando crescesse. Elas me incentivaram a sonhar alto e a concretizar todos esses sonhos. Foram, de todas as formas possíveis, as maiores apoiadoras da minha trajetória acadêmica. Junto a elas, nossa inesquecível Rose (*in memoriam*). Sua partida mudou o rumo da minha vida, sua vida me lembra todos os dias da importância de viver minha verdade,

e sua memória é um lembrete constante de que “ser mulher” é abraçar a própria essência com coragem e determinação. Foi por ela que decidi estudar e viver do que realmente me fazia feliz, a Arte e a Literatura. A decisão mais importante da minha vida, que me trouxe até este momento.

A mulher que sou devo a todas elas – às que vieram antes de mim e às que caminham ao meu lado. “*Mis abuelas viven en mí*”. Agradeço, com o coração transbordando de amor, às minhas avós, minha mãe, tias e amigas que me inspiraram e me acompanham. Todas vocês são as mulheres da minha vida!

Agradeço à minha orientadora, Professora Dr^a. Kátia Lombardi, por toda atenção na construção dessa pesquisa, por me ajudar a encaixar as peças e me encontrar nelas. Obrigada por ser uma mulher que entende e estende a mão a outra mulher, por me ouvir e compreender. Você foi crucial nesta pesquisa e, sem você, não chegaria a tal resultado.

Ao curso de Letras da UFSJ, tão importante na minha experiência. Agradeço especialmente às minhas professoras que fizeram parte dessa trajetória, Maria Ângela, Carolina, Eliana, Suely, Miriam, Deborah, Luciani, Nádia e Sirley, vocês são minha inspiração da vida profissional. Guardarei para sempre cada aula e momento que passei admirando e aprendendo com vocês.

Agradeço imensamente aos professores que compõem esta banca pelo tempo dedicado à leitura e análise deste trabalho. É uma honra ter professores tão importantes em minha trajetória acadêmica, contribuindo para esta pesquisa. Seus comentários e questionamentos serão fundamentais para meu crescimento. Receberei cada contribuição com respeito e gratidão. Muito obrigada por fazerem parte de mais este momento, tão importante para minha vida acadêmica e pessoal.

Agradeço à Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, pelo apoio moral e financeiro à esta pesquisa durante um ano, período no qual pude ter dedicação exclusiva, realizar cursos e publicações importantes. O que dizer do lugar que foi meu lar por tantos anos? Cheguei uma menina e saí uma mulher. Obrigada por me abrir os braços e expandir minha mente.

Este trabalho é, acima de tudo, um tributo às mulheres da minha vida e às suas histórias.

*Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar:
“Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o
qual se erguerá qualquer outra afirmação.
(Simone de Beauvoir, 2019a, p. 11)*

RESUMO

A presente dissertação analisa a imagem feminina contemporânea sob uma perspectiva crítica, examinando a representação da mulher em dois tipos de linguagens: o texto e a imagem. Este estudo concentra-se nas obras da escritora Jia Tolentino e da fotógrafa Ursula Jahn, cujos textos e imagens transcendem as subjetividades das autoras e abordam diversas questões femininas, revelando a complexa experiência da mulher contemporânea. O livro *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão* (2020) de Jia Tolentino e as fotografias de Ursula Jahn (2016-2022) propõem reflexões acerca da imagem da mulher, evidenciando seus *espaços biográficos* na atualidade. A pesquisa examina como a imagem feminina é construída e reproduzida nos dias de hoje e quais são suas origens sociais. Para isso, apresenta uma revisão teórica abrangente sobre a imagem feminina, abordando questões como estereótipos de gênero, objetificação e idealização da beleza. O estudo recorre às reflexões de Leonor Arfuch (2010, 2012) sobre o conceito de *espaço biográfico* contemporâneo; Simone de Beauvoir (2019a, 2019b), Judith Butler (2018) e Naomi Wolf (2020), que escrevem sobre a experiência feminina e estereótipos de gênero; e Roland Barthes (2018), Susan Sontag (2004, 2009) e Margarida Medeiros (2000) que apontam questões sobre imagem e fotografia. Essa combinação de análise teórica e prática oferece uma abordagem rica e multifacetada para entender e representar a experiência feminina contemporânea, contribuindo para um discurso mais inclusivo e consciente nas esferas acadêmica e cultural.

Palavras-chave: Imagem Feminina; Autorretrato; Autonarrativa; Espaços biográficos; Gênero.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the contemporary female image from a critical perspective, examining the representation of women in two types of media: text and image. This study focuses on the works of writer Jia Tolentino and photographer Ursula Jahn, whose texts and images transcend the subjectivities of the authors and address various women's issues, revealing the complex experience of contemporary women. Jia Tolentino's book *Trick Mirror: Reflections on Self-Delusion* (2020) and Ursula Jahn's photographs (2016-2023) offer profound reflections on the image of women, highlighting their biographical spaces in contemporary society. As theoretical support, the research examines how the female image is constructed and reproduced today and what its social origins are. To this end, it presents a comprehensive theoretical review of the main debates on the female image, addressing issues such as gender stereotypes, objectification, and the idealization of beauty. The study draws on the reflections of Leonor Arfuch (2010, 2012) on the concepts of contemporary biographical space; Simone de Beauvoir (2019a, 2019b), Judith Butler (2018), and Naomi Wolf (2020), who write about the female experience and gender stereotypes; and Roland Barthes (2018), Susan Sontag (2004, 2009), and Margarida Medeiros (2000) to discuss image and photography. This combination of theoretical and practical analysis provides a rich and multifaceted approach to understanding and representing the contemporary female experience, contributing to a more inclusive and conscious discourse in academic and cultural spheres.

Keywords: Female Image; Self-Portrait; Autobiographical Narrative; Biographical Spaces; Gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Autorretrato sem título</i> (com parafina).....	94
Figura 2 - <i>Autorretrato sem título</i> (com bordado).....	95
Figura 3 - <i>Autorretrato sem título</i> (com rasgo)	96
Figura 4 - <i>Autorretrato sem título</i> (queimado I).....	96
Figura 5 - <i>Autorretrato sem título</i> (com máscara facial).....	97
Figura 6 - <i>Autorretrato sem título</i> (com cloro ativo II).....	97
Figura 7 - <i>Autorretrato sem título</i> (em desaparecimento).....	98
Figura 8 - <i>Autorretrato sem título</i> (em desarmonização facial)	100
Figura 9 - Obra que faz parte do projeto <i>À lá carte</i>	107
Figura 10 - Obra que faz parte do projeto <i>À lá carte</i>	107
Figura 11 - Obra que faz parte do projeto <i>À lá carte</i>	108
Figura 12 - Obra que faz parte do projeto <i>À lá carte</i>	108
Figura 13 - Obra que faz parte do projeto <i>À lá carte</i>	109
Figura 14 - Mesa do <i>À lá carte</i>	109
Figura 15 - Uma das fotografias que compõem a série <i>Descompressão</i>	113
Figura 16 - Uma das fotografias que compõem a série <i>Descompressão</i>	114
Figura 17 - Uma das fotografias que compõem a série <i>Descompressão</i>	114
Figura 18 - <i>Gênesis 3:5-6</i>	117
Figura 19 - <i>Gênesis 3:5-6</i>	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. NA TRAMA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA	15
1.1. UM OLHAR SOBRE A FOTOGRAFIA – REALIDADE E FICÇÃO	16
1.1.1 A Construção de Narrativas através das Imagens	19
1.1.2 Imagem do corpo e sua (auto)representação	26
1.2 O QUE É UMA MULHER?	33
1.2.1 Da Mística Feminina ao Mito da Beleza.....	45
1.3 ENTRE O EU E O NÓS: SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS	51
2. ATOS DE REFLEXÃO	60
2.1 “O EU NA INTERNET”	66
2.2 “A OTIMIZAÇÃO CONSTANTE”	74
2.3 MENINAS FANTÁSTICAS, MULHERES TRÁGICAS.....	84
3. ATOS DE REFRAÇÃO	90
3.1 AUTORRETRATOS SEM TÍTULO	93
3.2 À LÁ CARTE	105
3.3 DESCOMPRESSÃO	113
3.4 GÊNESIS 3:5-6.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

A representação feminina na contemporaneidade reflete transformações sociais, políticas e culturais profundas, despertando interesse crescente nos estudos de gênero, nas artes visuais, na literatura e na cultura. No Brasil, conforme analisa Marlise Matos (2008), o desenvolvimento desse campo surge como uma crítica às limitações das teorias tradicionais, propondo uma abordagem multicultural. Apesar dos desafios, os estudos de gênero consolidaram-se como um espaço epistemológico fundamental, promovendo diálogos críticos sobre estruturas de opressão e subordinação. Essa relevância é evidenciada pela criação de grupos de pesquisa como a RedeFem e o NEPEM, que ampliam as discussões acadêmicas e sociais sobre a temática.

Neste contexto, esta dissertação tem como objetivo investigar os desafios enfrentados pelas mulheres na contemporaneidade, analisando as dinâmicas da identidade feminina em um mundo marcado por transformações tecnológicas e sociais. Busca-se, assim, contribuir para o conhecimento acadêmico e fomentar um diálogo crítico com estudos anteriores¹. A identidade, compreendida como um fenômeno moldado por elementos internos e externos, insere-se em um contexto coletivo, no qual histórias individuais refletem e dialogam com as condições sociais de seu tempo. A escrita e a imagem tornam-se, portanto, formas de autorreflexão que não apenas situam os sujeitos em seus momentos históricos, mas também ressoam em experiências compartilhadas por outros indivíduos.

As obras de Jia Tolentino e Ursula Jahn, autoras centrais desta pesquisa, exemplificam essa dinâmica ao abordarem questões de identidade, gênero e cultura. Tolentino, por meio de sua escrita ensaística, e Jahn, por meio da fotografia, exploram a condição da mulher contemporânea, evidenciando como essas reflexões transcendem o âmbito individual para se tornarem parte de um debate coletivo. Suas produções expressam experiências sociais, políticas e pessoais que reverberam em um contexto mais amplo, permitindo que outras mulheres se reconheçam nessas narrativas.

Dessa forma, esta dissertação propõe uma análise das autonarrativas de Tolentino e Jahn, considerando a maneira como suas produções refletem e questionam a experiência feminina atual. A investigação estrutura-se na relação entre texto e imagem, compreendendo

¹ Dissertação “Corpos sob pressão: identidades e narrativas da mulher contemporânea no Instagram”, de Thayná Faria (Promel, 2021), sob orientação da Professora Dr^a. Katia Hallak Lombardi, que se dedicou à forma como os corpos de mulheres são percebidos na contemporaneidade.

esses suportes como formas de expressão e registro das subjetividades femininas no século XXI.

A obra *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão* (2020), de Jia Tolentino, propõe uma análise crítica sobre a construção da identidade feminina na contemporaneidade. Por meio de sua escrita ensaística, a autora examina como experiências individuais, memórias e a presença na internet moldam a percepção do eu e influenciam as mulheres em um mundo permeado por narrativas midiáticas e sociais. Ao revisitar momentos de sua infância e adolescência, Tolentino reflete sobre o impacto da cultura e das normas sociais na construção da subjetividade feminina, estabelecendo um diálogo com as pressões impostas às mulheres em diferentes estágios da vida.

Utilizando a metáfora do espelho, a autora propõe uma reflexão sobre como as narrativas sociais influenciam a autoimagem feminina, promovendo uma análise crítica dos padrões culturais que moldam as subjetividades das mulheres na atualidade. Jia Tolentino busca “desfazer os atos de refração [de seus] prismas' para 'ver do jeito que veria em um espelho” (Tolentino, 2020, p. 10-11).

Os nove capítulos do livro funcionam como peças de uma autobiografia fragmentada, em que Tolentino interliga vivências pessoais a fenômenos culturais e sociais mais amplos. No capítulo “Heroínas Puras”, por exemplo, a autora rememora sua infância e observa como sua imagem era interpretada e categorizada a partir de estereótipos raciais e de gênero. Já em “Êxtase”, ela discute a influência da religião e do ambiente familiar em sua formação, destacando como esses fatores moldaram sua percepção do mundo.

A adolescência ocupa um espaço central na reflexão da autora, sendo abordada sob diferentes perspectivas. Em “O Eu na Internet”, Tolentino investiga como a chegada da internet influenciou sua autoimagem e a forma como passou a se posicionar publicamente. No capítulo “Entrando em um Reality Show”, ela revisita sua participação em um programa televisivo durante a juventude e reflete sobre como a edição do programa distorceu a narrativa de sua experiência, reforçando arquétipos pré-determinados. Ao entrar em contato com ex-participantes para reconstruir memórias desse período, Tolentino enfatiza a fragilidade da lembrança individual e a maneira como a mídia pode manipular identidades.

Na transição para a vida adulta, a autora amplia sua análise para questões estruturais que afetam as mulheres contemporâneas. Em “A Otimização Constante”, ela discute a pressão pela melhoria contínua dos corpos femininos, vinculando esse fenômeno ao capitalismo tardio e à estetização da produtividade. A obsessão com o desempenho físico, exemplificada pela popularização do *athleisure*, torna-se um reflexo das exigências sociais que buscam disciplinar

o corpo feminino. No ensaio “O Culto da Mulher Difícil”, Tolentino examina como a ideia da “dificuldade feminina” foi apropriada pelo discurso feminista comercial, que, paradoxalmente, reforça padrões de beleza e comportamento que continuam a limitar as mulheres. Já em “Com Temor, Eu Te Desposo”, a autora problematiza a pressão social pelo casamento, questionando a ideia de que a mulher deve se casar até os 30 anos como um requisito de estabilidade e sucesso.

Por meio de sua escrita crítica e reflexiva, Tolentino não apenas narra sua trajetória, mas também propõe uma análise das tensões entre individualidade e coletividade; identidade e representação. Sua obra contribui para a literatura contemporânea ao desafiar discursos normativos e evidenciar as contradições da sociedade atual. A experiência pessoal da autora, atravessada por sua ascendência filipina-norte-americana, seu percurso acadêmico e sua atuação como jornalista, enriquece sua abordagem, tornando sua produção um ponto de referência no debate sobre identidade, gênero e cultura na era digital.

A relação entre literatura e fotografia como meios de representação da experiência feminina contemporânea é um dos principais eixos desta pesquisa. Jia Tolentino (2020) busca confrontar as expectativas culturais impostas às mulheres por meio de sua escrita ensaística. Na fotografia, Ursula Jahn propõe uma abordagem semelhante ao utilizar a imagem para explorar questões de identidade, autoimagem e corpo. Sua obra desafia a representação tradicional da mulher ao empregar um viés autobiográfico, estabelecendo um diálogo com a experiência feminina a partir do uso do próprio corpo como objeto de estudo.

Como aponta Leonor Arfuch (2010), o conceito de “espaço biográfico” abre caminho para um diálogo entre diferentes formas de autorrepresentação, revelando como a identidade feminina é construída, vivida e representada nos discursos contemporâneos. As duas mulheres narram suas experiências de forma natural, seus prismas as revelam individualmente e refletem as estruturas do universo feminino contemporâneo, em fragmentos e multiplicidades.

A partir da perspectiva teórica de gênero e identidade, esta dissertação adota um olhar crítico sobre a construção da imagem feminina na contemporaneidade. Como destaca Michelle Perrot (2003), as questões femininas incidem, sobretudo, sobre o corpo, sendo ele um dos principais campos de disputa simbólica. Assim, a investigação se estrutura em torno da análise das narrativas de Tolentino e Jahn, compreendendo suas obras como registros que não apenas expressam experiências pessoais, mas também questionam e reconfiguram discursos sobre o feminino no mundo atual.

A relação entre reflexão e refração, conceitos fundamentais da óptica, oferece uma metáfora interessante para pensar a construção da autoimagem feminina. Enquanto a reflexão envolve a luz ao meio de origem, a refração a desvia para um novo percurso, transformando a

percepção original (Martins; Silva, 2013). Essa dualidade ressoa na forma como as mulheres constroem e reconstróem suas identidades em um mundo permeado por imagens e discursos sociais. Desde a história da arte, o espelho tem sido utilizado como um dispositivo de autorreflexão e construção do eu, como exemplificado na obra *Autorretrato como Alegoria da Pintura* (1638–1639), de Artemisia Gentileschi. A artista, ao se representar em meio a um jogo de espelhos, não apenas registrava sua imagem, mas também problematizava o ato de ver e ser vista – a mesma questão que ecoa nas obras contemporâneas comprovadas (Pinto, 2022).

Essa prática de autorreflexão artística, ao longo dos séculos, não apenas forneceu aos artistas um meio de expressão singular, como também enriqueceu a compreensão da autenticidade e da identidade no contexto da criação artística da autoimagem. No contexto atual, as narrativas de Jia Tolentino e Ursula Jahn operam como prismas que refratam e desconstróem a imagem feminina. Tolentino, em sua escrita ensaística, examina como a cultura do desempenho e a busca pela validação da influência social atua na construção da identidade na era digital. Jahn, por sua vez, utiliza a fotografia para questionar a autoimagem e a performance do corpo feminino, trazendo um olhar crítico sobre a representação das mulheres na mídia e na cultura popular. Ambas exploram a interseção entre subjetividade e sociedade, revelando como a experiência feminina é moldada por discursos externos e internos.

Diante desse cenário, esta pesquisa se propõe a analisar como as obras de Tolentino e Jahn dialogam com a noção de identidade feminina e os desafios da autorrepresentação na contemporaneidade. Para isso, partimos do conceito de “espaço biográfico” (Arfuch, 2010), que permite pensar a narrativa autobiográfica como um espaço de residência identitária, e das reflexões de Michelle Perrot (2003) sobre o corpo feminino como campo de disputa simbólica. Além disso, a ideia de performance, entendida em sua etimologia como um processo de dar forma (*performare*), é mobilizada para compreender as dinâmicas de construção da imagem feminina e suas ressignificações ao longo do tempo (Medeiros, 2000).

A dissertação foi estruturada em três capítulos que avançaram do contexto teórico para a análise das obras, culminando em uma reflexão sobre suas implicações para a compreensão da imagem feminina contemporânea. O primeiro capítulo apresenta o arcabouço teórico, discutindo os conceitos centrais que sustentam a pesquisa, como identidade, autobiografia e performance. Para isso, mobilizamos autoras como Leonor Arfuch (2010, 2012), Simone de Beauvoir (2019a, 2019b) e Judith Butler (2018). No segundo capítulo, analisamos *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão* (2020), de Jia Tolentino, explorando como a autora articula memória pessoal e crítica social para refletir sobre a experiência feminina na era digital. Já no terceiro capítulo, investigamos as produções fotográficas de Ursula Jahn, enfatizando

como suas imagens dialogam com as questões de autoimagem e representatividade na contemporaneidade. Nas considerações finais, articulamos as análises elaboradas ao longo da dissertação, apontando como esses trabalhos se articulam em um debate mais amplo sobre as dinâmicas de gênero e as formas de representação feminina contemporânea.

A definição dos capítulos e das obras analisadas partiu de uma leitura crítica das produções de Jia Tolentino e Ursula Jahn, considerando os núcleos temáticos mais potentes para a investigação proposta. A escolha dos capítulos “O Eu na Internet”, “A Otimização Constante” e “Heroínas Puras”, da obra *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão* (2020), de Jia Tolentino, e das séries fotográficas “Autorretratos sem título”, “À la carte”, “Descompressão” e “Gênesis 3:5-6”, de Ursula Jahn, foi orientada por seu potencial analítico para refletir as tensões e contradições da experiência feminina na contemporaneidade. Esses capítulos, embora inseridos em um conjunto maior, concentram discussões cruciais sobre autoimagem, performance, exposição, infância e os mecanismos de normatização do corpo feminino, articulando vivência pessoal com crítica estrutural. De modo análogo, as séries fotográficas selecionadas de Jahn expõem, por meio do uso do autorretrato e de construções visuais simbólicas, as pressões sociais e culturais que incidem sobre o corpo e a identidade da mulher. A recorrência do corpo da própria artista como dispositivo de reflexão estabelece um elo direto com os debates levantados por Tolentino, criando uma ponte entre texto e imagem. A seleção dessas obras, portanto, não visa à completude das produções das autoras, mas à criação de um campo de análise consistente, no qual as dimensões biográficas, políticas e simbólicas do feminino possam ser tensionadas e compreendidas em profundidade.

A relevância desta pesquisa reside não apenas na análise das obras escolhidas, mas também na proposta metodológica de literatura articular e fotografia como campos complementares na construção da identidade feminina. Além disso, a escassez de estudos acadêmicos que cercam o trabalho de Tolentino e Jahn reforça o caráter inovador desta investigação, preenchendo uma lacuna no debate sobre a imagem da mulher contemporânea. Ao examinar essas produções sob uma perspectiva teórica e filosófica, buscamos ampliar a compreensão sobre os prismas que refletem e refratam a identidade feminina, contribuindo para os estudos de gênero, cultura visual e literatura contemporânea.

Ainda que a ideia de que “ser mulher” seja um processo de construção, proposto por Simone de Beauvoir (2019a), e uma base importante para esta dissertação, encontramos no termo “feminino” a possibilidade de ampliar o entendimento e abordar as múltiplas formas de vivenciar e representar essa experiência. A escolha pelo uso de feminino, em vez de mulher, tem como objetivo evitar definições fechadas ou essencialistas, reconhecendo que a identidade

de gênero é atravessada por contextos culturais, históricos e simbólicos. Mais do que uma categoria fixa, o feminino é tratado aqui como um campo em disputa, onde se manifestam diferentes performances, discursos e subjetividades. Essa perspectiva dialoga com autoras como Judith Butler (2018), que entende o gênero como resultado de repetições normativas, e Leonor Arfuch (2010), que vê a identidade como narrativa em constante movimento. Usar o termo feminino, portanto, permite pensar as obras analisadas não apenas como representações de mulheres, mas como formas de dizer e reinventar o que pode significar “ser mulher” hoje — em seus conflitos, atravessamentos e resistências.

Dessa forma, esta dissertação propõe uma análise que vai além da descrição das obras, explorando como os discursos visuais e textuais constroem e desafiam as narrativas sobre o feminino. Partindo do diálogo entre autorreflexão e representação, buscamos desvendar as complexidades da imagem feminina na contemporaneidade e refletir sobre os desafios e contradições que permeiam sua construção.

1. NA TRAMA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA

Uma cartografia da trajetória individual sempre em busca de seus acentos coletivos. (Arfuch, 2010)

A contemporaneidade é marcada por rápidas transformações tecnológicas e culturais, que impactam diretamente na construção da imagem feminina. O cenário atual, no qual a produção e o consumo de imagens se intensificam constantemente, influencia as formas de representação da feminilidade, moldando discursos e subjetividades. Este capítulo propõe uma reflexão sobre as interações entre imagem, identidade feminina e cultura contemporânea, fundamentando-se em teorias que exploram essas dinâmicas. A análise se concentrará nas fotografias de Ursula Jahn e nos ensaios autobiográficos do livro *Falso Espelho* (2020), de Jia Tolentino, que funcionam como objetos centrais desta investigação.

A fotografia, como meio de registro e construção do real, desempenha um papel crucial nesse debate. Susan Sontag (2004) e Roland Barthes (2018) oferecem perspectivas que, embora distintas, se complementam ao examinar o impacto das imagens na cultura contemporânea. Em *Sobre a Fotografia*, Sontag argumenta que a proliferação incessante de imagens transforma experiências em espetáculos, moldando a percepção do público sobre a realidade e contribuindo para a estetização da vida cotidiana. Já Barthes, em *A Câmara Clara*, concentra-se na relação entre imagem e memória, analisando como a fotografia estabelece um vínculo afetivo e subjetivo entre espectador e retratado. Enquanto Sontag enfatiza a dimensão sociocultural da imagem, Barthes se volta para sua dimensão emocional e fenomenológica, permitindo um entendimento ampliado sobre o impacto da fotografia na construção da identidade.

No contexto das representações femininas, Margarida Medeiros (2000) aprofunda essa discussão ao examinar o autorretrato como uma prática reflexiva e identitária. Em *Fotografia e Narcisismo*, a autora investiga como o fotógrafo, ao se retratar, torna-se simultaneamente criador e objeto da imagem, utilizando esse recurso tanto como meio de expressão pessoal quanto de posicionamento social. Essa perspectiva dialoga com as discussões sobre feminilidade e identidade, uma vez que a autorrepresentação feminina na fotografia frequentemente carrega camadas de performance e autoafirmação.

A construção da feminilidade, por sua vez, deve ser compreendida a partir de um olhar crítico sobre os processos históricos e sociais que a moldam. Simone de Beauvoir, em *O*

Segundo Sexo: fatos e mitos (2019a) e *O Segundo Sexo: a experiência vivida* (2019b)², foi pioneira ao analisar como a identidade feminina é forjada por meio das instituições sociais e culturais, estabelecendo um marco para os estudos de gênero. Judith Butler (2018) amplia essa discussão ao introduzir a teoria da performatividade, na qual argumenta que o gênero não é uma essência fixa, mas um conjunto de atos reiterados socialmente, produzindo e reforçando determinados papéis e expectativas sobre o que significa “ser mulher”.

Para compreender os dilemas da subjetividade contemporânea e a maneira como as narrativas individuais refletem e dialogam com contextos mais amplos, esta pesquisa mobiliza o conceito de *espaço biográfico*, desenvolvido por Leonor Arfuch (2010). Baseando-se em teóricos como Paul Ricœur, Mikhail Bakhtin e a própria Butler, Arfuch propõe essa categoria analítica para abarcar as narrativas pessoais dentro de seus contextos sociais e culturais. Essa abordagem permite analisar como as experiências individuais – especialmente as de mulheres que se autorrepresentam na literatura e na fotografia – não somente expressam subjetividades, mas também ressignificam discursos e normas de seu tempo.

1.1.UM OLHAR SOBRE A FOTOGRAFIA – REALIDADE E FICÇÃO

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. (Barthes, 2018)

A fotografia desempenha um papel crucial na construção da imagem feminina, moldada por fatores como cultura, história e relações sociais. Sua presença na sociedade contemporânea vai além do simples registro visual; ela atua como um discurso que interpreta e modifica a realidade. A imagem da mulher, muitas vezes reduzida ao aspecto físico, impõe padrões estéticos e comportamentais que afetam sua autoimagem e sua vivência em diversos contextos, como o social, digital, profissional e pessoal.

Susan Sontag (2004) argumenta que a fotografia não somente captura momentos, mas também constrói realidades, influenciando percepções individuais e coletivas. Para a autora, “a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens” (Sontag, 2004, p. 86). Essa ideia reforça o caráter subjetivo da fotografia, que, ao selecionar enquadramentos, ângulos e iluminação, reflete o mundo, e o recria. Roland Barthes (2018)

² *O Segundo Sexo (Le Deuxième Sexe)* foi publicado pela primeira vez na França em 1949. No Brasil, o livro foi publicado em dois volumes: volume 1, Fatos e mitos; volume 2, a experiência vivida.

aprofunda essa discussão ao afirmar que a fotografia não é apenas um reflexo do real, mas também uma construção simbólica que molda a experiência e o significado da imagem. Segundo ele, “a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (Barthes, 2018, p. 36).

Dessa forma, a fotografia sempre esteve envolvida na dualidade entre registrar e construir realidades. Desde sua invenção, ela foi associada à ideia de uma reprodução fiel do mundo, como se os recortes temporais que realizava pudessem construir a cena completa. No entanto, teóricos como Susan Sontag, Roland Barthes, Margarida Medeiros e Boris Kossoy demonstram que a fotografia é um meio interpretativo, no qual realidade e ficção se entrelaçam. Kossoy enfatiza que “o componente de ficção sempre esteve enraizado à construção da representação fotográfica” (Kossoy, 2021, p. 11). A fotografia, portanto, é um meio de mediação que estrutura visualmente os discursos culturais e sociais, tornando-se fundamental para a compreensão das dinâmicas de identidade e representação.

Com o avanço tecnológico, a fotografia passou por profundas transformações. Nos anos 1970 e 1980, quando Sontag e Barthes discutiam a natureza da imagem fotográfica, as câmeras analógicas já eram amplamente utilizadas, tanto por profissionais quanto por amadores. Criada em 1975 por Steven Sasson, engenheiro da Kodak, a câmera digital revolucionou a fotografia. Ela, no entanto, tornou-se acessível ao público apenas nos anos 2000. Esse avanço tecnológico consolidou a transição para a era digital e influenciou profundamente a maneira como as imagens são produzidas, consumidas e compartilhadas na atualidade.

Atualmente, a fotografia desempenha um papel central nas redes sociais, onde se tornou um elemento-chave na construção da autoimagem. Nessas plataformas, a imagem feminina é constantemente moldada por filtros, enquadramentos e edições que selecionam aspectos específicos do real. Como observa Kossoy (2021), essas intervenções criam o que ele chama de “ficção documental”, em que “a imagem resultante pouco terá em comum com o registro da câmera e, portanto, com o próprio objeto” (Kossoy, 2021, p. 28). Esse processo reforça padrões estéticos e sociais, estabelecendo uma relação direta entre visibilidade e validação social.

Se antes a fotografia era vista como um documento histórico, hoje ela se tornou um instrumento de autoexpressão instantânea, muitas vezes efêmera, que serve tanto para validar experiências, quanto para fabricar versões alternativas da realidade. Sontag (2004) argumenta que esse importante recurso contribui para uma cultura de consumo visual, na qual a imagem se torna uma mercadoria simbólica:

Quaisquer que sejam as reivindicações morais em favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes

em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética. Por meio da câmera, as pessoas se tornam clientes ou turistas da realidade. (Sontag, p. 64, 2004)

Nesse cenário, a fotografia não apenas registra momentos, mas também dá legitimidade à existência, reforçando a necessidade de ser visto para ser reconhecido socialmente. O uso constante de imagens idealizadas nas redes sociais contribui para a construção de uma realidade paralela, onde padrões de beleza inatingíveis são continuamente perpetuados. Isso impacta diretamente a percepção individual e coletiva sobre beleza, criando um ambiente de comparação e validação que pode influenciar a autoestima e a saúde mental.

O projeto *Selfiecity*³ (2014), criado e desenvolvido por uma equipe de pesquisadores de diferentes países, e coordenado pelo Professor Dr. Lev Manovich, investiga *selfies* a partir de métodos teóricos, artísticos e quantitativos. O projeto utiliza como base um conjunto de dados exclusivos no qual estão compiladas milhares de imagens, selecionadas a partir de um levantamento demográfico de autorretratos publicados nas redes sociais por pessoas de grandes cidades do mundo: Bangkok, Berlim, Moscou, Nova Iorque e São Paulo. Tanto por meio de análise automática de imagens quanto por julgamento humano, a base de dados serve como exemplo para avaliarmos o impacto das redes sociais na autoimagem feminina. Pois, de acordo com os dados publicados no site oficial da pesquisa *Selfiecity*, o projeto constatou que, em média, 64,72% dos autorretratos são femininos, com a maior incidência ocorrendo por volta dos 22,58 anos.

Essas informações revelam que a predominância de autorretratos femininos nas redes sociais está intimamente ligada à cultura visual e à autorrepresentação entre as mulheres. Esse fenômeno, especialmente entre jovens, reflete uma fase da vida em que a busca por identidade e reconhecimento social é amplificada pela visibilidade nas plataformas digitais. Ao compartilhar essas imagens, as mulheres não apenas negociam e seguem os padrões de beleza vigentes, como também moldam ativamente suas narrativas identitárias no espaço digital, participando de forma significativa na cultura visual contemporânea.

Com a fotografia digital se estabelecendo como um meio para questionar e investigar os limites das normas sociais, essa reflexão se aprofunda. A presença constante da câmera em nosso cotidiano transforma cada momento em uma oportunidade de registro e compartilhamento, intensificando a conexão entre o visual e o vivido. Nesse fluxo incessante de imagens, é crucial entender como a fotografia pode tanto empoderar quanto oprimir,

³ Manovich, Selfiecity, < <https://selfiecity.net/>>. Data de acesso: 25/01/25.

levando-nos a refletir sobre suas implicações na construção e compreensão da identidade feminina.

O corpo feminino, facilmente exposto e manipulado por filtros e truques digitais, torna-se um campo vulnerável, em que a visibilidade pode levar à vulnerabilidade e à distorção da autoimagem. No entanto, essa mesma capacidade de manipulação e construção de realidades permite que a fotografia seja utilizada para fins críticos e subversivos. Muitos artistas e fotógrafos contemporâneos exploram a plasticidade da imagem para desconstruir estereótipos e desafiar convenções de gênero, raça e classe. Exemplos disso podem ser vistos em projetos fotográficos que ressignificam a imagem feminina ao apresentar corpos diversos, questionando e desconstruindo padrões. A fotografia, por sua capacidade de reprodução em massa, possui o poder paradoxal de revelar e ocultar verdades, ao mesmo tempo em que constrói e desconstrói realidades.

Barthes (2018), em sua reflexão sobre a fotografia, observa que as imagens não apenas capturam momentos, mas criam significados que moldam nossa compreensão do mundo. No capítulo em que dedica as reflexões sobre *significar* a fotografia, ele conclui que, a fotografia, “para o tudo-o-que-vier das ‘boas’ fotos, tudo o que podemos dizer de melhor é que o objeto fala, induz, vagamente, a pensar. [...] No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (Barthes, p. 36, 2018). Sontag, por sua vez, argumenta que a fotografia constrói realidades ao selecionar o que merece ser visto e lembrado. “As fotos retratam realidades que já existem, embora só a câmera possa desvelá-las. E retratam um temperamento individual, que se descobre por meio da colheita da realidade feita pela câmera” (Sontag, 2007, p. 70).

Quando aplicamos essas teorias à representação do corpo feminino nas redes sociais, percebemos como a fotografia não apenas reflete, mas também impõe padrões de beleza e identidade. As imagens produzidas e consumidas nessas plataformas se tornam uma ferramenta poderosa na construção de uma realidade que muitas vezes aprisiona a subjetividade feminina em moldes rígidos e idealizados, desafiando a autenticidade e a multiplicidade de vivências. Pensaremos, então, a desconstrução: como artistas refletem essa realidade e apresentam, sob o mesmo formato e artifícios da fotografia, formas de questionar essa realidade ficcional.

1.1.1 A Construção de Narrativas através das Imagens

Ter uma foto de Shakespeare seria como ter um prego da Santa Cruz. (Sontag, 2004)

Em *A Câmara Clara* (2018), Roland Barthes oferece uma perspectiva sobre a fotografia como linguagem visual e como ela contribui para a construção de significados. Com uma abordagem poética e filosófica, o autor reflete sobre a dualidade da fotografia: ao mesmo tempo que registra um instante, marca a passagem irreversível do tempo. Para Barthes, a fotografia não é um simples reflexo do real, mas uma construção simbólica que molda a experiência e o significado da imagem. A fotografia, uma forma única de arte, é capaz de “matar” o objeto que está sendo fotografado:

Aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, (...), que de bom grado eu chamaria de *spectrum* da fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (Barthes, 2018, p. 17)

Ao registrar um instante, a fotografia fixa um momento que já não existe mais, transformando o fotografado em um espectro. Essa ideia é reforçada quando Barthes afirma que no ato de ser fotografado o sujeito vive “uma microexperiência da morte: torno-me verdadeiramente um espectro” (Barthes, 2018, p. 20), pois se torna simultaneamente objeto e imagem.

A fotografia, diferentemente da pintura ou escultura, que idealizam seus objetos, mantém uma relação direta com aquilo que registra. No entanto, essa proximidade não significa que a fotografia seja uma cópia fiel do real; pelo contrário, ela é um recorte no tempo e no espaço. Barthes nos lembra que, ao olhar uma fotografia, somos confrontados com “duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (Barthes, 2018, p. 17). Esse encontro gera múltiplas interpretações, pois a imagem não é apenas um registro do real, mas uma construção influenciada pelo olhar do fotógrafo e pelas expectativas do espectador.

Barthes também destaca que a fotografia tem o poder de capturar a essência de um momento, autenticando a existência do ser fotografado e revelando verdades profundas sobre nossa identidade e o mundo ao nosso redor (Barthes, 2018, p. 90). No entanto, essa autenticidade não está isenta de subjetividade. A fotografia é uma ferramenta poderosa que, ao selecionar o que merece ser registrado, constrói narrativas e realidades que influenciam nossa compreensão da existência. Como observa Sontag (2007), a fotografia não apenas faz um recorte da realidade, mas a molda, transformando o cotidiano em uma representação carregada de significados culturais e sociais.

Partindo dessas reflexões, podemos entender como as selfies – um dos objetos de análise desta pesquisa – funcionam como uma forma de auto exploração e autoafirmação, onde o sujeito que olha e é visto se fundem em um só. Barthes afirma que ao nos vermos em uma fotografia somos confrontados com um "eu" que nunca coincide totalmente com nossa imagem (Barthes, 2018, p. 19). Essa desconexão entre a imagem e a realidade sublinha o poder da fotografia como construtora de realidades, especialmente nas redes sociais, onde a autoimagem é constantemente negociada e reinterpretada.

A visão de Barthes sobre a fotografia como uma forma de arte capaz de construir verdades acrescenta uma dimensão importante à nossa análise. Ao invés de simplesmente capturar a realidade, a fotografia é sempre um recorte no tempo e no espaço, refletindo tanto as intenções do fotógrafo quanto as circunstâncias do fotografado. Explorar as categorias da fotografia propostas por Barthes permite entender como essas camadas interpretativas moldam a percepção final da imagem, criando uma narrativa visual que transcende a mera representação e influencia profundamente nossa compreensão do mundo. Essa perspectiva não apenas amplia nossa compreensão da realidade captada nas imagens, mas também nos incita a considerar o papel da fotografia na construção da própria imagem e na percepção do mundo ao nosso redor.

Explorar as categorias da fotografia segundo Barthes nos permite entender sua visão sobre as diferentes fases que compõem a criação fotográfica. Para Barthes, a fotografia não é apenas um registro passivo da realidade, mas uma construção ativa que envolve a intenção do fotógrafo, a postura do fotografado e a interpretação do espectador. Essas camadas interpretativas são fundamentais para nossa pesquisa, pois revelam como a imagem fotográfica, longe de ser neutra, é uma narrativa visual planejada que molda a percepção da realidade. Essa abordagem é crucial para compreender como as representações visuais, especialmente as da imagem feminina, são construídas e interpretadas no contexto contemporâneo, contribuindo para a discussão sobre o impacto da fotografia na construção de identidades.

A análise da imagem feminina vai muito além da simples estética visual. Ela se aprofunda na compreensão do papel e da posição da mulher na sociedade contemporânea. A fotografia, enquanto meio de construção de realidades, oferece mais do que uma representação física. Ela captura e transmite narrativas complexas sobre as experiências e desafios enfrentados pelas mulheres. O modo como essas imagens refletem e influenciam as percepções sociais da mulher revela camadas subjacentes de significado que moldam sua identidade e seu lugar no mundo atual.

Atualmente, a escolha de utilizar filtros nas imagens compartilhadas nas redes sociais pode refletir não apenas padrões de beleza culturalmente influenciados, mas também a busca

por uma autoimagem idealizada. Essa imagem, por meio dos filtros, torna-se uma construção cuidadosamente elaborada, ilustrando a capacidade da fotografia de influenciar a percepção da realidade e, ao mesmo tempo, de questionar a autenticidade dessa representação.

Entretanto, essa mesma capacidade pode aprisionar a subjetividade feminina em padrões rígidos e muitas vezes inatingíveis, impostos pelas próprias plataformas digitais e pela cultura popular que elas disseminam. À medida que essas imagens circulam e se multiplicam, a pressão para se conformar a esses ideais se intensifica, impactando a autopercepção das mulheres. A busca por autenticidade, em meio a um ambiente saturado de imagens filtradas e editadas, torna-se um desafio onde a linha entre o real e o construído se desfaz. Nesse contexto, a influência da fotografia na construção da imagem da mulher contemporânea se mostra decisiva.

A representação feminina nos ambientes digitais oscila entre a autoexpressão empoderada e a perpetuação de padrões de beleza irreais. Embora as mulheres possam gerenciar sua imagem online, a pressão para aderir a uma estética idealizada muitas vezes resulta na objetificação e na comparação com corpos fabricados e irrealistas. O corpo feminino, facilmente exposto e manipulado por filtros e truques digitais, torna-se um campo vulnerável.

Nas redes sociais, essa construção se intensifica com a curadoria da própria identidade visual. Se antes a fotografia servia como testemunho de momentos vividos, hoje ela se torna um meio de projetar versões idealizadas da vida cotidiana. O excesso de imagens estilizadas pode gerar um distanciamento entre a realidade e a percepção social do indivíduo, criando um universo no qual a autenticidade é frequentemente substituída por performances cuidadosamente planejadas.

A fotografia com filtros, nesse contexto, vai além de uma mera representação visual; ela se torna um meio de expressão individual e uma reflexão sobre as dinâmicas contemporâneas de autopercepção. Ao utilizá-los, a mulher realiza uma escolha consciente que molda sua visão particular da realidade. Os filtros da rede social *Instagram*, projetados para suavizar imperfeições e criar atmosferas específicas, assim como a elaboração de cenários e performances, permitem à fotógrafa influenciar a percepção do espectador e comunicar uma narrativa visual específica e intencional.

Mais do que apenas uma tentativa de contar sua história, o uso dos filtros é um esforço para moldar como a mulher gostaria de ser vista; uma busca para mostrar uma versão de si mesma que transcenda a realidade imediata. Ao olhar para a câmera, a mulher não só registra sua imagem, mas também expressa um desejo de se enxergar e ser enxergada de uma forma

particular, quase como se estivesse diante de um “espelho mágico”, onde a imagem refletida não é apenas um reflexo, mas uma construção cuidadosa de sua identidade e percepção.

A fotografia, portanto, não apenas registra o mundo, mas o reinventa continuamente. Esse fenômeno ressalta a necessidade de uma leitura crítica das imagens e de uma compreensão ampliada de seu impacto na sociedade contemporânea. Ao reconhecer a fotografia como construtora de realidades, abre-se um campo de reflexão sobre como utilizamos as imagens para moldar significados, reforçar discursos ou questionar normas estabelecidas. Nesse sentido, é fundamental não apenas consumir imagens, mas também entender os processos e intenções que as permeiam.

Para Barthes, essas construções produzem transformações,

a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (...) Sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica” (Barthes, 2018, p. 18).

A transformação que ocorre quando algo é retratado na fotografia é efêmera. Ao ser fotografado, o corpo – ou o sujeito – se torna uma imagem, e a partir desse momento, sua reprodução é meramente mecânica, sem capturar a essência do tempo ou da pessoa que foi fotografada. Ele, dessa forma, sugere que a construção da imagem começa no momento em que a câmera é apontada, quando o sujeito ajusta sua postura, ajeita o cabelo e se apresenta como gostaria de ser visto, eternizando uma versão idealizada de si mesmo na fotografia. Criando “duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha”. (Barthes, p. 17, 2018)

Susan Sontag, ao tratar da habilidade única da fotografia em capturar e criar realidades, diz que o fotógrafo seleciona e modela um pedaço do mundo, atribuindo-lhe significado e relevância. Esse procedimento é marcado por intenções e escolhas que refletem tanto a perspectiva do fotógrafo quanto as normas culturais vigentes. “Ver a realidade à luz de certas ideias unificadoras têm a vantagem inegável de dar forma e feição à nossa experiência”. (Sontag, 2009, p. 90). Dessa forma, a fotografia transcende sua função documental, atuando como uma força ativa na construção de nossas percepções sobre pessoas, lugares e eventos. A imagem registrada não é uma representação exata da realidade, mas sim uma interpretação visual influenciada pelo contexto cultural e social em que foi criada e recebida.

Dialogando com as colocações de Roland Barthes em *A Câmara Clara* (2018), Susan Sontag percebe que,

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação

do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. (Sontag, 2004, p. 86).

Para Sontag, o papel da fotografia na sociedade se tornou uma forma de comunicação universal, capaz de transmitir mensagens e emoções sem a necessidade de palavras. Porém, ao mesmo tempo, ela alerta para o perigo da banalização da imagem, que pode levar a uma desvalorização da arte e da cultura. “A maioria das expressões contemporâneas de preocupação quanto à possibilidade de um mundo-imagem estar tomando o lugar do mundo real continua a fazer eco [...]: verdadeira na medida em que se assemelha a algo real, falsa porque não passa de uma semelhança.” (Sontag, 2004, p. 86)

Dessa forma, a filósofa conclui sobre a construção da imagem pessoal como identidade da esfera social. Para ela,

Na maneira moderna de conhecer, é preciso que haja imagens para que algo se torne “real”. [...] A realidade é antes de tudo aparência – a qual está sempre mudando. Uma foto registra a aparência. O registro da fotografia é o registro da mudança, da destruição do passado. Como somos modernos (e se temos o hábito de olhar fotos, somos modernos por definição), compreendemos que todas as identidades são construções. A única realidade irrefutável – e nossa melhor pista para a identidade – é a aparência que as pessoas têm. (Sontag, 2009, p. 91)

Historicamente, Sontag argumenta que a fotografia costumava mediar a percepção da realidade, mas, com sua evolução, passou a exercer um papel ainda mais ativo na construção do real. No contexto contemporâneo, esse fenômeno se intensifica com as mídias sociais, onde a experiência passa a ser validada pela imagem. Como destaca a autora, a fotografia é “verdadeira na medida em que se assemelha a algo real, falsa porque não passa de uma semelhança” (Sontag, 2004, p. 87). Essa dualidade faz com que a imagem ao mesmo tempo revele e distorça a realidade, criando uma mediação constante entre o sujeito e o mundo.

Se antes a fotografia era um registro de momentos vividos, hoje ela antecipa e molda a experiência, influenciando diretamente a construção da identidade e a percepção social do indivíduo. Esse processo reforça a subjetividade do olhar fotográfico e evidencia como a imagem se torna um elemento estruturante da forma como nos relacionamos com o mundo. Desta forma, a fotografia não apenas representa o real, mas o redefine, moldando nossa percepção e interação com a realidade. A fotografia se insere na experiência pelos eventos que se introduzem em nossas vidas a partir da imagem, sem que necessariamente os tenhamos vivido presencialmente. Através desse mecanismo, ela impacta diretamente na subjetividade do sujeito e na construção de sua imagem no mundo social.

Após citar Feuerbach, em sua consideração sobre as imagens, na qual ele “observa a respeito da ‘nossa era’ que ela ‘prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à

realidade, a aparência ao ser’ — ao mesmo tempo que tem perfeita consciência disso” (Sontag, p. 86, 2004), Sontag conclui que:

uma sociedade se torna ‘moderna’ quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. (Sontag, 2004, p. 86)

Podemos, então, considerar que a noção de realidade também se modificou com o advento da fotografia. Quando o real é codificado, tudo que faz parte dessa realidade também passa a ser representada por algo que confirme sua existência, chegando até as imagens das redes sociais como formas de afirmação de ser e estar no mundo. Para Sontag, “a investida do pensamento científico e humanístico não criou — como se previra — deserções em massa em favor do real. Ao contrário, a nova era da descrença reforçou a lealdade às imagens” (2004, p. 86).

Diante das reflexões de Susan Sontag (2004) sobre a relação complexa entre imagem e realidade, é possível avançar na compreensão de como essa dinâmica impacta não apenas a experiência individual, mas também a construção coletiva de significados na sociedade contemporânea. Sontag nos alerta para o poder ambíguo da fotografia, uma vez que, embora possa se assemelhar a algo real, permanece sendo uma representação. Essa ambiguidade reflete não apenas a natureza da imagem em si, mas também a nossa própria percepção da realidade. Em um mundo saturado de imagens, desde as redes sociais até a publicidade, a linha entre o que é autêntico e o que é construído torna-se cada vez mais tênue.

Como observa Sontag (2004), a fotografia tem o poder de converter o mundo em um catálogo visual, transformando a experiência em um objeto de consumo. A noção de que “a realidade é antes de tudo aparência”, no sentido de que “o conjunto de uma vida pode estar resumido em uma aparência momentânea” (p. 89), sugere que a forma como algo é percebido muitas vezes supera sua essência intrínseca. Nesse contexto, a imagem se torna não apenas um meio de expressão, mas uma força que molda ativamente a maneira como compreendemos e interpretamos o mundo ao nosso redor. A construção de identidade, tanto pessoal quanto social, torna-se então intrinsecamente ligada às imagens que criamos e consumimos.

As redes sociais exemplificam esse fenômeno, uma vez que as imagens são empregadas como ferramentas de construção e expressão da identidade, especificamente no caso da mulher, que é frequentemente retratada de maneira filtrada e idealizada. Podemos relembrar o projeto

Selfiecity (2014), já citado anteriormente, para destacar que as mulheres são as que mais utilizam desse recurso para elaborar e expor suas identidades.

Essa transformação na relação entre imagem e realidade implica não apenas em uma mudança na forma como percebemos o mundo, mas também em como nós nos percebemos e nos apresentamos. A fotografia, ao congelar momentos e fornecer uma narrativa visual, desafia não apenas a memória, mas também a própria noção de autenticidade. O que é genuíno quando as imagens podem ser manipuladas e editadas com facilidade?

Assim, ao contemplarmos as considerações de Sontag (2004) sobre a imagem e sua influência na construção de significado, somos instigados a questionar a natureza fluida da realidade na era da multiplicidade visual. Como sociedade, estamos cada vez mais imersos em um mundo onde a experiência é mediada por imagens e a compreensão da realidade é constantemente moldada por aquilo que escolhemos ver e compartilhar.

À medida que avançamos nesse diálogo entre imagem e realidade, é essencial explorar como essa interação impacta não apenas o indivíduo, mas também as narrativas coletivas que definem nossa compreensão compartilhada do mundo. A imagem, longe de ser um mero reflexo, emerge como uma força ativa na construção de significados, desafiando-nos a repensar continuamente como navegamos por um universo visualmente saturado.

1.1.2 Imagem do corpo e sua (auto)representação

*Um prisma limitador para se apreciar o corpo de uma obra que tem outros apelos, não didáticos, para a nossa atenção.
(Sontag, 2004)*

Desde os primórdios da fotografia, a autorrepresentação tem sido um elemento central na construção da identidade visual. O desejo de se ver e de se registrar atravessa séculos. Ele se manifestou inicialmente na pintura, com os autorretratos clássicos, e, posteriormente, com a fotografia, em que se expandiu e se transformou. Enquanto a pintura exigia habilidades técnicas e longos períodos de execução, a fotografia trouxe consigo a instantaneidade e a precisão do real, permitindo que os sujeitos se narrassem visualmente de maneira inédita. Entre esses sujeitos, as mulheres sempre tiveram uma relação ambivalente com a autorrepresentação: ao mesmo tempo em que eram frequentemente retratadas sob a perspectiva masculina, muitas buscavam, por meio da fotografia, reivindicar sua própria imagem, subvertendo olhares e discursos impostos.

Desde as primeiras fotografias, como a pioneira Frances Benjamin Johnston, que no final do século XIX utilizou o autorretrato para desafiar os papéis tradicionais de gênero, até artistas contemporâneas como Cindy Sherman e Francesca Woodman, que exploraram a performance e a fragmentação do feminino na imagem, a fotografia se tornou em um espaço fundamental para a experimentação e afirmação identitária das mulheres. Essa tradição se desdobra hoje nas *selfies* e nas redes sociais, onde a fotografia dos próprios rostos e corpos se tornaram atos do cotidiano para autoafirmação, em território de disputa, sujeitos a pressões estéticas, sociais e tecnológicas.

A *selfie*, enquanto fenômeno contemporâneo da autorrepresentação fotográfica, amplia essa discussão ao tornar a imagem pessoal um objeto de consumo, circulação e interpretação pública. Se por um lado a possibilidade de se autorrepresentar com autonomia abre caminhos para narrativas visuais diversas, por outro, as imagens femininas ainda são reguladas por padrões de beleza, filtros digitais que uniformizam os rostos e por métricas de aceitação social. Nesse sentido, a *selfie* pode ser vista como um espelho que reflete tanto a busca pela identidade quanto a influência de uma cultura que padroniza corpos e expressões.

O uso da *hashtag* “#selfie” como legenda de um autorretrato foi registrado pela primeira vez em uma rede social em 2011 (Bettioli, 2017). Ela foi eleita a palavra do ano de 2013 pelo Dicionário Oxford. Atualmente, existem mais de 550 milhões⁴ de publicações utilizando essa denominação. E conforme os dados publicados pelo projeto *Selfiecity* (2014), já detalhados anteriormente, o maior número de *selfies* publicadas, nas maiores cidades do mundo, são de mulheres.

A autorrepresentação feminina na fotografia, desde suas primeiras manifestações até sua consolidação na era digital, tem como foco a relação entre identidade, performatividade e resistência. Considerando que o ato de se fotografar carrega consigo tanto um gesto de autodescoberta quanto um diálogo constante com as normas e expectativas que cercam a imagem da mulher na sociedade, como a fotografia, especialmente o autorretrato, se tornou uma ferramenta não apenas de registro, mas também de construção e questionamento da identidade feminina?

A imagem da mulher na contemporaneidade é constantemente moldada e ressignificada, refletindo tanto percepções individuais quanto valores culturais dominantes. Margarida Medeiros (2000), em *Fotografia e Narcisismo*, discute a relação entre fotografia e identidade, analisando como o autorretrato funciona como um espelho manipulável, que possibilita a

⁴ Dados atualizados em: 10/10/2024.

experimentação do Eu. Segundo a autora, essa relação “abre-lhe o acesso a todas as especulações sobre o seu Eu, fornecendo-lhe um espelho ‘manuseável’” (Medeiros, 2000, p. 50).

No ambiente digital, essa dinâmica se intensifica. O autorretrato fotográfico deixa de ser apenas um registro da aparência e se torna um campo de construção identitária, no qual a mulher se observa, se reinscreve e se reconfigura em uma narrativa visual própria. Contudo, essa liberdade de experimentação não ocorre isoladamente. O ato de se autorretratar é atravessado por influências externas, como padrões estéticos, expectativas sociais e as métricas de engajamento das redes. O “espelho manuseável” descrito por Medeiros permite à mulher explorar sua própria imagem, mas também a insere em um ciclo contínuo de exposição e avaliação, onde o olhar do outro passa a ser um fator determinante na validação da sua identidade visual.

De outro lado, temos mulheres que utilizam a fotografia como ferramenta de autorrepresentação como um ato de resistência. Ao subverter os enquadramentos tradicionais à figura feminina, as mulheres têm utilizado a fotografia para desafiar normas e reivindicar novas formas de existência visual. Projetos fotográficos feministas de artistas, como Cindy Sherman e Francesca Woodman, e de “mulheres comuns”, como Vivian Maier e Mariane Rotter, ressignificam seus corpos e as identidades femininas, deslocando-os do olhar objetificante e criando suas próprias narrativas.

Assim, o autorretrato oscila entre a expressão autêntica e a performance de um “eu” condicionado pelo desejo de pertencimento e pela lógica da visibilidade digital. A manipulação da própria imagem por meio de filtros, enquadramentos e edições revela um jogo de construção e reconstrução, no qual a subjetividade se torna um espaço de disputa entre autonomia e conformidade. Nesse contexto, o recorte fotográfico da realidade se transforma em um recorte do próprio sujeito, evidenciando a fotografia não apenas como um meio de representação, mas também como um processo ativo na configuração da identidade feminina contemporânea. O autorretrato feminino na contemporaneidade transita entre a autonomia e a conformidade; entre a possibilidade de construção de si e a reprodução de padrões. A fotografia, como aponta Medeiros (2000), não apenas reflete, mas também transforma a relação da mulher com sua própria imagem, tornando-se um campo de tensão entre a autoexpressão e a exigência social que moldam o olhar sobre o feminino.

Medeiros inicia suas reflexões comparando os autorretratos pictóricos e fotográficos, para enfatizar o poder da fotografia de se autonarrar em imagem, pois, para a pesquisadora, o retrato pictórico “introduz a marca artesanal” (Medeiros, 2000, p. 47) na qual se pressupõe uma

verossimilhança. Já a fotografia é um rastro do “real”, produzida mecanicamente, trazendo a “dessacralização da imagem que a fotografia transporta, vem aguçar os aspectos quer psicológicos e introspectivos quer sociais, da imagem de si, que emergem no século XIX” (Medeiros, 2000, p. 49).

Essa transição, da tela para a fotografia, redefine a relação do indivíduo com sua própria imagem, tornando o autorretrato um espaço de novas possibilidades narrativas. Enquanto a pintura oferece tempo, técnica e mediação artesanal, a fotografia introduz a instantaneidade e a reprodução, permitindo que o sujeito experimente diferentes versões de si mesmo.

No caso da experiência feminina, essa mudança é ainda mais significativa, pois a fotografia permite à mulher assumir o controle sobre sua própria representação, subvertendo padrões impostos historicamente. Medeiros destaca que ao longo do século XX o autorretrato fotográfico tornou-se um meio de exploração subjetiva, permitindo que uma mulher se visse e se narrasse de maneira mais autônoma, considerando que anteriormente ao surgimento da fotografia poucas mulheres eram ensinadas a produzir telas elaboradas. Além disso, as poucas mulheres que as pintavam dificilmente eram divulgadas. Dentre o reduzido número de mulheres artistas dos séculos passados que tiveram seus autorretratos reconhecidos estão: Sofonisba Anguissola (1532- 1625), Lavinia Fontana (1552-1614) e Artemisia Gentileschi (1593-1656).

Com o advento das tecnologias digitais e das redes sociais, a produção de autorretratos se intensificou. O autorretrato fotográfico, agora amplamente difundido como *selfie*, adquire novas camadas de significado, tornando-se um meio não apenas de registro de identidade, mas também de construção de uma pessoa pública. Essa hiperexposição do “eu” gera tanto empoderamento quanto vulnerabilidade, pois, ao mesmo tempo em que permite novas formas de autoafirmação, insere o indivíduo em um ciclo de validação social constante.

Medeiros aponta para a complexa ligação entre identidade e imagens do corpo na fotografia, sobretudo na era digital, em que a capacidade de autorrepresentação é maior. A autora considera que a importância do retrato fotográfico se deve a

uma conjuntura que começa a privilegiar a noção de subjectividade e de indivíduo, em tensão com a emergência da sociedade de massas. É preciso não esquecer que a forma de representação de si ou do outro implica sempre um determinado posicionamento face às questões da identidade, e essa aceleração do retrato, proporcionada pela fotografia, denuncia uma aceleração da interrogação sobre si próprio. (Medeiros, 2000, p. 59)

Podemos dizer que a fotografia do corpo feminino é transformada em uma autonarrativa visual, um documento que reflete tanto a individualidade quanto a coletividade. As imagens apresentadas são repletas de narrativas pessoais e coletivas que desafiam, questionam e

revolucionam a noção de feminilidade. A fotografia, para as mulheres contemporâneas, é uma ferramenta para explorar e expressar suas múltiplas identidades, navegando entre certa autenticidade e a construção socialmente mediada do feminino.

Medeiros (2000) conecta a ideia do autorretrato com o conceito de narcisismo sob a perspectiva de como a fotografia pode ser interpretada como um campo de interação entre o “eu” interior e a autoimagem projetada. O autorretrato fotográfico surge como um recurso poderoso para a exploração do *self*; um espaço onde o narcisismo, longe do sentido pejorativo, permite um questionamento profundo de si. Nesse processo, o corpo não é apenas objeto de contemplação, mas também sujeito na construção da narrativa pessoal, onde a mulher utiliza a fotografia como uma ferramenta para elaborar, construir e demonstrar sua própria narrativa e imagem.

Referenciando Anthony Synnott, Medeiros cita *O corpo social: simbolismo, eu e sociedade* (1993, p. 73), relacionando o rosto à individualidade do ser.

O que é um rosto? O rosto, enquanto único, físico, maleável e público, é o primeiro símbolo do Eu. É único, porque não há dois rostos iguais, e é no rosto que nós reconhecemos o outro, e nos identificamos a nós próprios. (Medeiros, 2000, p. 73)

A autora considera, nessa relação, que “a importância dada aos cuidados com o rosto ao longo da história [...] mostra como o rosto é o alvo principal do conceito de ‘beleza’” (Medeiros, 2000, p. 74). Além disso, ela afirma também que:

a beleza é vista como uma espécie de “passaporte” do rosto para a atribuição de qualidades morais, que se depreende quer da análise de inquéritos sociológicos quer da análise dos textos clássicos. Mas o que mais faz do rosto um elemento de especulação sobre a interioridade, e, sobretudo, da necessidade de ordenar subjectividades. (Medeiros, 2000, p. 74)

Para Margarida Medeiros (2000), as mulheres contemporâneas utilizam a fotografia de seus rostos não apenas como expressão pessoal, mas também como um meio de questionar discursos hegemônicos sobre o feminino. O ato de capturar a própria imagem torna-se, assim, uma afirmação de poder; uma reivindicação do direito de definir sua própria identidade visual em seus próprios termos.

Essa ideia está relacionada diretamente com o *corpus* desta pesquisa. Em *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão* (2020), Jia Tolentino reflete sobre como a cultura da autoimagem nas redes sociais cria um paradoxo entre autonomia e conformidade. Embora a *selfie* e o autorretrato digital possam ser ferramentas de empoderamento, Tolentino observa como as dinâmicas de validação social impõem padrões estéticos rígidos, às vezes resultando na busca por uma imagem idealizada e inatingível.

Já na obra fotográfica de Ursula Jahn, o corpo feminino é explorado como um espaço de autorrepresentação e questionamento. Suas fotografias trabalham a tensão entre a identidade individual e as expectativas culturais, evidenciando como a imagem da mulher pode ser tanto um meio de expressão quanto um campo de disputa simbólica. Se, por um lado, Medeiros argumenta que a fotografia possibilita a conexão entre mulheres que compartilham experiências semelhantes; Jahn, por outro, nos lembra que essa conexão também é atravessada por construções sociais que limitam a liberdade do olhar feminino sobre si mesmo.

A interatividade constante entre o “eu” e a imagem projetada revela a complexidade da autorrepresentação feminina na era digital e demonstra a potência da fotografia como instrumento de contestação e redefinição dos padrões estabelecidos sobre a imagem feminina. Essa ideia se torna chave para compreendermos o *corpus* da pesquisa aqui apresentada. Enquanto Jia Tolentino, autora do objeto literário, critica as expectativas sociais e a forma como ela lida com essas expectativas em sua vida; o trabalho de Ursula Jahn, autora dos objetos fotográficos, ressoa ao tensionar essas convenções em artes visuais, propondo uma ressignificação do feminino para além do olhar normativo.

As redes sociais oferecem um espaço paradoxal para a construção da autoimagem feminina. Se, por um lado, funcionam como mecanismos de vigilância e imposição de padrões estéticos e comportamentais; por outro, possibilitam formas de resistência e ressignificação da identidade visual. Jia Tolentino (2020), já no primeiro capítulo de *Falso Espelho*, analisa como esses ambientes digitais intensificam a pressão sobre a aparência feminina, criando um ciclo de avaliação constante e comparação. A exposição contínua – mediada por filtros, curtidas e comentários – estabelece um sistema de validação que exige a aderência a ideais de beleza normativos.

É nesse mesmo espaço que emergem discursos contestatórios, porém. Mulheres utilizam a fotografia e o autorretrato como ferramentas para subverter a identidade e desafiar padrões impostos. Ursula Jahn exemplifica essa resistência ao explorar o corpo e o rosto feminino de forma não convencional, recusando a estetização artificial e destacando aspectos que fogem da normatividade. Seu trabalho expõe o esforço entre a autoexpressão e a padronização digital, revelando como a fotografia pode ser um território de disputa simbólica.

Nesse viés, as redes sociais não são apenas um espaço de objetificação, mas são também um campo de conflito entre a imposição de padrões e a construção de novas narrativas visuais. Ao mesmo tempo que reforçam normas hegemônicas, possibilitam uma circulação de imagens que desafiam essas mesmas normas, tornando-se um palco onde a mulher é constantemente negociada e redefinida.

No contexto da representação do corpo feminino, o autorretrato fotográfico assume um caráter performativo, funcionando como uma forma de ficcionalidade do Eu. Isso ocorre porque a imagem não se limita a um reflexo da realidade, mas se constitui como uma construção; um ato que dá existência a uma determinada identidade visual. Margarida Medeiros define como “performativo tudo aquilo que 'não é verdadeiro nem falso', mas que se refere para uma ação contida pelo fato mesmo da enunciação” (Medeiros, 2000, p. 114). Ou seja, a fotografia do autorretrato não apenas registra uma identidade fixa, mas a produz no ato de sua criação. Para ela, “à medida em que a imagem fotográfica é trabalhada pelo sujeito cada vez mais no sentido do autorretrato, esse retrato anuncia-nos um Outro” (Medeiros, 2000, p. 118), evidenciando a distância entre o “eu” e sua representação.

O texto de Medeiros (2000), portanto, dialoga com o que Barthes (2018) fala sobre a produção do autorretrato, isto é, que “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, p. 18, 2018). Podemos ainda considerar a autoimagem enquanto escrita de si, trazida como um dilema por Leonor Arfuch, no qual ela interpreta esse Outro, como uma “cisão dualista” do “eu” (Arfuch, p. 36, 2010).

Assim, o autorretrato fotográfico não apenas revela um indivíduo, mas também constrói uma relação entre o sujeito e o mundo exterior, refletindo e, ao mesmo tempo, transformando sua identidade por meio da imagem. Dentre as maneiras como a fotografia pode ser utilizada, o ato de autorrepresentação é aquele em que as fronteiras entre o público e o privado são constantemente redefinidas. As mulheres, ao utilizarem a fotografia como meio de expressão, não apenas revelam aspectos de sua identidade, mas também desafiam e expandem as noções convencionais da imagem feminina.

Integrando as reflexões de Roland Barthes (2018), Susan Sontag (2004, 2007) e Margarida Medeiros (2000), podemos compreender a fotografia como uma linguagem visual complexa, que transcende o simples registro da realidade. Barthes, ao explorar a fotografia como uma extensão do olhar humano, revela seu poder de capturar não apenas instantes, mas também sentimentos, memórias e construções simbólicas. Sontag, por sua vez, destaca o impacto das imagens na percepção do mundo e na construção das identidades, evidenciando como a fotografia é simultaneamente produto e produtora de contextos culturais e sociais. Por fim, Medeiros amplia esse debate ao abordar o autorretrato feminino como um espaço de experimentação e disputa, no qual a mulher negocia sua autoimagem entre autonomia e influências externas.

Ao articular essas perspectivas, estabelecemos a base teórica que fundamenta a análise dos objetos deste estudo. Nos próximos capítulos, essas reflexões serão essenciais para compreender como as obras de Jia Tolentino e Ursula Jahn dialogam com a fotografia como espaço de representação e questionamento, evidenciando o autorretrato como um processo tanto de construção identitária quanto de resistência às normas visuais impostas à mulher contemporânea.

1.2 O QUE É UMA MULHER?

Ser mulher é, senão um defeito, pelo menos uma singularidade. (Beauvoir, 2019b)

A conhecida frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” abre o segundo volume de teses – *A experiência vivida* – sobre a condição da mulher, escritas por Simone de Beauvoir em 1949. A filósofa, mais de sete décadas depois, ainda se mantém atual sobre a condição feminina em suas obras. *O segundo sexo* alavancou milhões de estudos sobre a condição feminina, e ainda se renova sob o olhar contemporâneo, pois as estruturas sociais que modelam a experiência feminina continuam as mesmas.

Simone de Beauvoir, em sua obra fundamental, examina a construção social do gênero feminino, a partir de dados biológicos, pontos de vista psicanalítico e histórico, além de investigar a maneira como as mulheres são definidas e muitas vezes limitadas pela sociedade. Em um contraponto social sobre o homem e a mulher, ela categoriza uma questão que discutirá durante toda a obra, isto é, a Mulher como o “outro” do homem.

O Corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... o homem é pensado sem a mulher. Ela não, sem o homem bom ela não é se não o que o homem decide que seja; daí dizer-se o sexo para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, A fêmea é sexo logo ela ou é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; A fêmea é o inessencial perante o essencial. (Beauvoir, 2019b, p. 12–13)

Ainda sobre a questão de a mulher ser o “outro” a partir do homem, mais adiante no texto, ela ainda adiciona reflexões sobre essa situação, relacionando os papéis sociais direcionados ao homem e à Mulher, que desencadeiam os comportamentos esperados desta, e os problemas de evitar tal tipo de relação desproporcional.

Recusar ser o outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para ela se anunciar a todas as vantagens que a aliança com a caça superior pode lhes conferir. O homem

suserano protegerá materialmente a mulher vassala e se encarregará de lhe justificar a existência: com o risco econômico, ela esquiva o risco metafísico de uma que deve inventar seus fins sem auxílios. Efetivamente, ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito que é uma pretensão ética, há também uma tentação de fugir de sua liberdade e de se constituir em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e atenção da existência autenticamente assumida o homem que constitui a mulher como um *Outro* encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que ele aprende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*. (Beauvoir, 2019b, p. 17–18)

Assim, como questão existencial, Beauvoir, além de buscar encontrar respostas à indagação “o que é uma mulher?” (Beauvoir, 2019a, p. 9), também tenta compreender a constituição da mulher como esse “outro”. Repetindo diversas vezes a mesma pergunta durante suas reflexões, a autora elabora maiores questionamentos, escrevendo dois volumes de seu “livro sobre a Mulher”.

Simone de Beauvoir, analisa a condição feminina a partir de múltiplas perspectivas, evidenciando como a diferença biológica foi historicamente utilizada para justificar a inferiorização das mulheres. Em um mundo que ainda impõe limitações baseadas no gênero, sua afirmação de que “Tota mulier in utero: é uma matriz” (Beauvoir, 2019a, p. 9) ressoa com os debates atuais sobre a autonomia feminina, especialmente em questões como os direitos reprodutivos e a medicalização do corpo da Mulher. A ideia de que a biologia feminina não deve ser um destino continua central nos discursos feministas contemporâneos, que questionam a forma como a sociedade molda e restringe as experiências femininas com base em construções históricas e culturais que a reduzem ao corpo.

No entanto, ao não aceitar esse destino, Beauvoir ainda aponta o caminho da libertação, destacando o trabalho e a independência econômica como pilares fundamentais para a emancipação feminina. Esse pensamento permanece extremamente atual em um contexto no qual, apesar dos avanços, mulheres ainda enfrentam desigualdade salarial, sobrecarga com o trabalho doméstico e desafios para conciliar a jornada dupla das vidas social e doméstica. Estes e tantos outros apontamentos sobre a experiência feminina demonstra que a análise de Simone de Beauvoir permanece viva, pois a luta pela liberdade feminina é algo permanente, que está sempre em jogo em todos os âmbitos de uma vida social.

Ser mulher, para Beauvoir, é principalmente a construção social feminina desde o nascimento, quando às meninas são impostas condições físicas e psicológicas designadas especificamente às mulheres, como o uso de brincos, vestidos e atividades voltadas ao ambiente doméstico. Reforçando a educação feminina para a submissão, fragilidade, passividade,

delicadeza e dependência do outro; do sexo masculino. Esse processo inicia-se no ambiente familiar, tendo continuidade, na prática cultural e religiosa do casamento, momento em que sua “propriedade” é transferida do pai para o marido; de um homem para outro homem. Nos dias de hoje, mesmo que simbolicamente, o costume do pai levar a noiva ao altar nas cerimônias de casamento remete a esse costume, que acontecia por conta da negociação entre as famílias e os dotes que eram oferecidos. A entrega da noiva diante das testemunhas era a finalização do contrato.

Já no século XXI, muitas conquistas foram alcançadas pelas mulheres. Mas são direitos que estão sempre em discussão quando existe alguma crise social e política. Os corpos das mulheres estão sempre em pauta no Congresso. As mulheres ainda são doutrinadas para performar papéis idealizados pela sociedade. Há diferentes níveis, porém, a depender de suas nacionalidades e dos tipos de crise política e social em que elas estão inseridas. É uma feminilidade idealizada que não se baseia nas próprias mulheres, por ser elaborada por homens. Por isso “o universo apresenta-se a ela numa perspectiva diferente” (Beauvoir, 2019b, p. 505).

A ideia de feminilidade é variável, conforme os costumes e a moda se alteram. Com o tempo, é exigido cada vez mais da mulher. Quanto mais a mulher se liberta, mais são impostos modelos inalcançáveis a serem buscados; modelos para possam ser consideradas femininas no espaço e tempo que habitam e experienciam suas vidas. Uma das sujeições impostas à mulher é a passividade. Para Beauvoir, essa designação é o que as confina na esfera feminina. A aceitação das convenções da feminilidade as faz assumir com grande importância seu papel de mulher. E é essa aceitação que as mantém resignadas a esses papéis e modelos de imagem femininos.

Outra característica da considerada feminilidade, nas considerações de Beauvoir (2019a, 2019b), é o cuidado com o lar. Solteira ou casada, espera-se da mulher que ela dedique tempo e cuidado ao espaço privado. O cuidado com o lar e sua própria beleza é tão incutido na feminilidade, que a mulher “deseja continuar uma verdadeira mulher para sua própria satisfação” (Beauvoir, 2019b, p. 508). Sua própria imagem está diretamente ligada à sua casa. Mas, à medida que a mulher vai conquistando sua autonomia e alcança condições econômicas equivalentes as dos homens, ela passa a socialmente acumular funções. Ela vive na esfera pública como um homem, mas, na esfera privada, mantém suas funções como mulher, cultivando sua beleza e cuidando do lar. E para ter acesso ao mundo masculino, nas duas esferas, as exigências de feminilidade são cada vez mais difíceis de alcançar.

Essa jornada dupla que a mulher moderna vive é uma forma incessante de conquistar a confiança em sua capacidade; algo que não lhe é concedido gratuitamente. Por toda sua

condição histórica de obediência, a mulher acaba por agir para afirmar a si mesma, tanto no que diz respeito à sua capacidade quanto à sua feminilidade. Para dar conta desses desafios, a mulher almeja dar provas de si mesma, passando a não visar “a um objeto e sim, através de um objeto, ao seu êxito subjetivo” (Beauvoir, 2019b, p. 526).

Ao contrário dos homens que normalmente buscam tarefas de seu agrado, as mulheres as fazem para provarem a si mesmas que são capazes. E, além disso, buscam provar a capacidade de serem proativas no trabalho; de darem conta dos cuidados do lar e da família; de serem belas segundo a feminilidade exigida em seu tempo, alcançando assim sua própria afirmação e a identidade ideal necessária para atender as exigências do outro.

No entanto, a armadilha se encontra justamente nessa constante busca de autoafirmação para si e para o outro, porque haverá sempre obstáculos na jornada que poderão ser impossíveis de superar. Enquanto a mulher tenta atingir as metas impostas para realizar sua feminilidade, ela entra em uma otimização constante, na qual ela permanecerá em exaustão para cumprir as exigências, convencida de que está agindo assim para sua própria satisfação.

Em *Falso Espelho* (2020), Jia Tolentino explora, em cada capítulo, como as mulheres são constantemente pressionadas a se otimizarem, seja através da aparência, do sucesso profissional ou da realização pessoal. Ela discute como a cultura contemporânea, especialmente a influência das redes sociais, cria uma ilusão de que a autoafirmação está sempre ao alcance, desde que sigam as regras impostas pela sociedade. No entanto, essa busca é infinita e exaustiva, pois os padrões estão sempre se reinventando, tornando-se inalcançáveis. Tolentino argumenta que mesmo quando as mulheres atingem essas metas, elas são convencidas de que precisam ir além, perpetuando um ciclo de insatisfação e cansaço.

Nas fotografias de Ursula Jahn, podemos observar uma crítica visual a essa mesma dinâmica. Suas obras frequentemente retratam mulheres em situações de tensão, fragmentação e objetificação, simbolizando a pressão interna e externa que elas enfrentam. Através de imagens que misturam o real e o surreal, Jahn expõe a exaustão emocional e física que atravessa a mulher contemporânea. Suas figuras femininas, muitas vezes distorcidas ou fragmentadas, refletem a experiência de se encaixar em moldes predefinidos, e de se libertar deles enquanto questionam a validade desses próprios modelos. Podemos observar essa experiência no projeto fotográfico *Descompressão* (2018), no qual vemos uma sequência de imagens de um corpo feminino retirando uma bermuda elástica, utilizada para comprimir o corpo em uma forma “aceitável” pela sociedade, de acordo com os moldes da feminilidade.

A otimização constante, seja através da aparência, do comportamento ou das conquistas, leva a uma exaustão que é frequentemente mascarada como "satisfação pessoal". Porém, tanto

Tolentino quanto Jahn demonstram que essa satisfação é ilusória, pois está sempre vinculada a padrões externos e mutáveis, os quais nunca permitem um verdadeiro descanso ou realização plena.

O fator que permanece e se fortalece com o tempo, e que mais transforma as funções da feminilidade, é a aparência. Beauvoir diz que a mulher não é distinguida de sua aparência. Suas roupas foram “destinadas a confiná-las na impotência” (Beauvoir, 2019b, p. 507). A Mulher, e sua identidade, é reconhecida através de sua vestimenta. Essa vestimenta permanece frágil através dos tempos, de tecidos delicados a saltos desconfortáveis. A Mulher perde, ainda hoje, muito tempo e dinheiro para construir sua identidade visual; sua imagem.

Nessa dinâmica, a mulher é reduzida a um objeto de desejo e controle, cuja existência é definida em função do homem e de suas expectativas. Beauvoir (2019) recorre a filósofos e ao texto bíblico, especificamente à narrativa do Gênese, para rastrear as origens dessa categorização da mulher como secundária e subordinada. Ao analisar essa trajetória, a autora reforça uma das respostas centrais à pergunta "O que é uma mulher?": ela é o Outro, um ser cuja identidade é construída em oposição ao homem, sem autonomia plena e sempre definida por referências externas a si mesma.

Além disso, a autora aponta para a influência da cultura na construção da imagem feminina. Na literatura, nas artes e meios de comunicação, a mulher, muitas vezes, é retratada como um ser frágil, passivo e submisso. Para Beauvoir (2019), essa imagem estereotipada da mulher era extremamente prejudicial ao limitar suas possibilidades e reforçar sua posição de inferioridade.

Atualmente, as redes sociais, a publicidade e a indústria do entretenimento desempenham um papel na criação de uma imagem moderna das mulheres. Essa imagem é frequentemente caracterizada por padrões de beleza inatingíveis para muitas mulheres, bem como um foco na aparência física. Assim, nos encontramos na ênfase da ideia de que as mulheres devem ser fortes, independentes e bem-sucedidas, mas também belas. Essa ideia nos leva a uma redefinição dos papéis e das expectativas de gênero tradicionais, porém, ao mesmo tempo, mantém o foco no que lhe era primordial: o corpo feminino. Como resultado, a imagem contemporânea da feminilidade é complexa e em constante evolução, mas não necessariamente em um bom sentido.

A experiência feminina que, ao mesmo tempo, molda e é resultado de sua imagem, existe a partir de seus contextos sociais e históricos. Esses contextos estão em constante reconstrução, no sentido de se alterarem para criar formas de controle da experiência feminina,

que atualmente se concentra, na maioria das vezes, na imagem, sendo esta padrão de beleza e comportamento.

Pensando sobre o papel das mídias sociais nesse controle, existem nelas a idealização e até a glorificação das qualidades consideradas femininas. A representação da mulher ideal é sempre ligada à sua estética e a seu comportamento, os quais são os tradicionais, ainda que estejam “maquiados” para serem considerados suas próprias características femininas nessas mídias. A perpetuação desses papéis e estereótipos de gênero feminino pode limitar as escolhas das mulheres, ao restringir sua imagem e experiências a padrões que estejam em conformidade com as normas tradicionais associadas à feminilidade. E quais seriam essas normas atualizadas e mascaradas de feminilidade?

Essa feminilidade também cruza com outros fatores, como raça, classe e sexualidade. As normas tradicionais impulsionadas não consideram essas variantes, trazendo várias complexidades e desafios para adequação aos padrões. Ao se adequarem aos padrões as mulheres vão deixando suas subjetividades para existirem nesse mundo contemporâneo que só vê o que lhe é agradável. Pode-se citar como exemplo da variante de raça para a construção da imagem feminina os cabelos afrodescendentes, os quais passam por diversas modificações para serem considerados belos, fazendo com que a mulher que os possui esteja em constante conflito com sua própria imagem. Nos últimos anos, o retorno para o cabelo encaracolado natural vem sendo estimulado. Ainda assim é com estranhamento e relutância que as mulheres se olham no espelho após se livrarem de camadas de químicas, as quais são, além de tudo, prejudiciais à saúde.

Mulheres negras, artistas, tem se inspirado em suas próprias experiências sobre as questões de sua imagem para falar sobre a padronização da imagem feminina e a exclusão das características de sua raça da definição do feminino e belo. Fotógrafas como Delphine Fawundu⁵ – nascida em Serra Leoa, na África, e radicada nos Estados Unidos da América – usam seu corpo como palavras de protesto e liberdade. Fawundu faz penteados em seus cabelos como os que as mulheres africanas escravizadas utilizavam, para falar de suas origens e cultura. Outro exemplo é a fotógrafa brasileira Vitória Macedo⁶, que aborda a experiência da mulher negra na sociedade. Suas obras possuem títulos como “Nunca estivemos aqui” (2018),

⁵ Adama Delphine Fawundu é uma fotógrafa multidisciplinar americana e artista visual que promove a cultura e o patrimônio africanos, cofundadora e autora de MFON: Women Photographers of the African Diaspora – um jornal e livro que representa fotógrafas de ascendência africana.

⁶ Vitória Macedo (Porto Alegre, 1994) é artista visual, graduada em Fotografia pela UNISINOS. Sua trajetória recente vem recebendo atenção por obras explorando a construção identitária da mulher negra e os traumas históricos das jovens afro-brasileiras.

“Correção de cor” (2018) e uma série intitulada “Maafa”⁷, termo que significa “grande desastre” em suaíli.

Simone de Beauvoir diz que “todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade” (2019a, p. 9-10). Sua estrutura é muito ampla, envolve subjetividade, memória e identidade: todos esses pilares fazem parte da construção da imagem feminina. E quando se refere à imagem feminina contemporânea, esta acaba por ser o suporte principal na construção das anteriormente citadas.

Beauvoir enfatiza que a condição feminina é determinada pelas expectativas e papéis sociais estabelecidos, o que se reflete nas diversas arenas da vida contemporânea. Na esfera política, por exemplo, as mulheres que ocupam posições de liderança geralmente enfrentam um controle adicional sobre a aparência e o comportamento, em comparação com os seus colegas masculinos. A necessidade de conciliar a feminilidade com a autoridade é uma consequência da dialética entre ser uma mulher e tornar-se uma mulher, como Beauvoir sugere. Um exemplo disso é como líderes femininas são louvadas pelo seu poder e criticadas por não serem femininas ou maternais o bastante.

A mídia social faz com que a representação feminina seja realizada a partir de sua imagem e por meio dela sua experiência, subjetividade e identidade sejam determinadas. As mulheres são reduzidas a seus corpos, incentivadas a se preocuparem com a aparência, o que promove a cultura do consumo e a imposição de padrões de beleza irrealistas. Em geral, o culto da feminilidade na mídia contribui para a objetificação da mulher ao promover uma imagem estreita e idealizada da feminilidade que reduz a mulher ao seu corpo e reforça estereótipos e desigualdades de gênero. Apesar de haver progressos significativos na representação de mulheres fortes e independentes, ainda existe uma abundância de imagens idealizadas que promovem padrões de beleza inatingíveis e comportamentos submissos, corroborando com as críticas de Beauvoir sobre o “mito da feminilidade”.

Seguindo a afirmação de Beauvoir – “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. [...] trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana” (2019b, p. 65) – nos perguntamos então: o que as autoras, Tolentino e Jahn, demonstram em suas obras sobre o corpo da fêmea

⁷ “Maafa”: termo em suaíli que significa “grande desastre”, utilizado para dar nome à dor histórica da diáspora africana. Foi introduzido por Marimba Ani em seu livro de 1998 “*Let the Circle Be Unbroken: The Implications of African Spirituality in the Diaspora*”.

humana na contemporaneidade? Como o controle desse corpo é a forma de designação das mulheres em seu espaço biográfico?

A representação feminina tem sido colocada em discussão em obras que atingem o grande público, A série de televisão *The Handmaid's Tale* (2017 – presente), que se baseia no romance de Margaret Atwood (1985)⁸, é um exemplo recente, que apresenta uma sociedade distópica na qual as mulheres são submetidas e categorizadas apenas pelos seus papéis reprodutivos, o que concorda com a crítica de Beauvoir à mulher como o “outro”. June Osborne, interpretada pela atriz Elisabeth Moss, apresenta uma complexidade de caráter e uma capacidade de resistência que desafia a opressão, como demonstra a teoria de Butler sobre a performatividade de gênero e as possibilidades de subversão: “O gênero é um projeto que tem como propósito a sobrevivência cultural”. (Butler, 2018, p.6).

Considerando suas reflexões em *Atos performativos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* (2018), Judith Butler traz a ideia de “atos constitutivos” em seu uso radical que “trata o agente social como objeto, e não como sujeito, dos atos constitutivos” (Butler, 2018, p. 2). A filósofa ilustra essa consideração com a máxima de Simone de Beauvoir, já citada no item anterior, “não se nasce mulher, torna-se”, dizendo que “Simone de Beauvoir se apropria dessa doutrina, a dos atos constitutivos, reinterpretando-a a partir da tradição fenomenológica” (Butler, 2018, p. 3).

Dessa forma, as considerações de Butler se direcionam para a ideia de que a repetição dos atos que performam o gênero feminino para a sociedade a constitui enquanto mulher ao longo do tempo. Não se trata de uma reprodução automática, mas sim de uma série de escolhas, muitas vezes inconscientes, profundamente enraizadas nas normas e expectativas sociais. Esses atos performativos não apenas reafirmam o que a sociedade espera do gênero feminino, como também reforçam e perpetuam as estruturas de poder que sustentam essas expectativas.

Com essa abordagem performativa do gênero, Butler enfatiza a relevância da ação individual na constituição da identidade de gênero.

Nesse sentido, o gênero não é de modo algum uma identidade estável nem locus de agência do qual procederiam diferentes atos; ele é, pelo contrário, uma identidade constituída de forma tênue no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos (Butler, 2018, p. 3).

Ao interpretar o seu gênero, uma pessoa não apenas se adequa ou desafia as normas, como também participa ativamente na criação contínua da realidade social do gênero. Dessa

⁸ Traduzido para o português brasileiro em 1987 por Márcia Serra, por meio da Editora Marco Zero, como *O conto da Aia*.

forma, enquanto algumas performances podem reforçar os papéis de gênero existentes, outras podem ser uma forma de resistência e provocação, questionando e expandindo os limites dos conceitos de masculinidade e feminilidade.

Em *Feminilidade e Dominação: estudos na fenomenologia da opressão* (1990)⁹, de Sandra Lee Bartky, no capítulo sobre a opressão psicológica, são enumeradas as formas pelas quais as mulheres são oprimidas na sociedade, refletindo que

Na representação convencional, as mulheres existem apenas por serem virtuosas e obedientes, atraentes ou independentes. (...) Quando se considera como a intervenção em papéis femininos tradicionais é moldada pelas formas pelas quais somos socializados. (...) Uma vez mais, o predomínio cultural. (...) A fragmentação ou divisão da consciência das mulheres que ocorre na cultura também é evidente. Enquanto permaneço 'eu mesma', devo ao mesmo tempo me transformar em um abstrato e 'universal' sujeito, mas que ao mesmo tempo se alinha com os valores e as experiências que elas expressam. Este sujeito não é universal de todo, mas masculino. [tradução nossa]¹⁰ (Bartky, 1990, p. 25–26)

A estrutura da sociedade atual é o grande objeto de críticas do estudo de Judith Butler (2018). A filósofa acredita que vivemos em um sistema que perpetua o privilégio masculino e marginaliza os demais gêneros. Butler considera que o corpo de toda minoria passa por processos sociais de desumanização, como se existisse uma métrica social de reconhecimento da humanidade de um corpo.

Para Butler, a subjetividade se baseia numa noção de materialidade, levando em consideração que “o corpo é uma materialidade que assume significado” (2018, p. 5). A matéria é um processo em curso, a constituição de sujeito se produz a partir de uma noção de subjetividade e a subjetividade é algo que se constitui em uma relação social. Diante da necessidade de categorias e sentidos, é necessário também saber lidar com o que não encaixa: é a dinâmica de se viver no mundo contemporâneo. Produzimos esse processo e a importância de se desencaixar, reconhecendo um lugar de existência no mundo para quem não se encaixa.

O sujeito também se constitui na relação social em constante movimento, recebe e responde numa dinâmica de movimento. A materialidade de Butler (2018) é o corpo; e pensar o processo de configuração desse corpo. Seguindo assim uma teoria das relações sociais, Butler pensa o agir também como linguagem. O agir como linguagem, num processo de ação teórica

⁹ BARTKY, Sandra Lee. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990.

¹⁰ "In conventional representation, women exist only by being virtuous and obedient, attractive or independent. [...] When one considers how intervention in traditional female roles is shaped by the ways in which we are socialized. [...] Once more, cultural predominance. [...] The fragmentation or division of women's consciousness that occurs in culture is also evident. While I remain 'myself', I must at the same time transform myself into an abstract and 'universal' subject, but one that aligns with the values and experiences they express. This subject is not universal at all, but masculine." (Bartky, 1990, p. 25–26)

é realizado nas relações sociais. De alguma forma, todo o sentido do mundo depende de uma relação social. Para ela, pensar o sentido não significa necessariamente produzir uma representação do objeto, pensar o sentido é construir o objeto, tudo está conectado.

Desta forma, Butler diz que a identidade de gênero não é uma qualidade essencial decorrente do sexo biológico, mas um ato que se baseia em normas sociais e culturais. Suas reflexões trazem a afirmação de que “o gênero, ao ser instituído pela estilização do corpo, deve ser entendido como a maneira cotidiana por meio da qual gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um ‘eu’ generificado permanente” (Butler, 2018, p. 3).

No pensamento de Butler, não existe diferenciação entre o que a gente faz e o que a gente pensa, porque pensar e agir seriam o mesmo ato, o que, para ela, dilui a separação entre corpo e mente. Considerando que “o modo como o gênero, por exemplo, é um estilo corporal, um ‘ato’, por assim dizer, ao mesmo tempo, intencional e performativo” (Butler, 2018, p. 5). Ela segue nesse sentido para concluir que, para construir a mente, precisa-se do corpo. É com o corpo que pensamos o sentido da mente. E com o corpo que se atribui sentido ao mundo social para conseguir reconhecer a humanidade de alguns corpos. O sujeito é feito com uma relação social, e seria pelo corpo que o restante acontece, ela não estaria olhando para o sujeito, para entender o que ele é, mas para entender o que ele faz. Porque é fazendo que o sujeito se torna algo.

O ‘eu’ que é o seu próprio corpo é necessariamente um modo de corporificar, e ‘o que’ ele corporifica são possibilidades. [...] Como uma materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma corporificação de possibilidades tanto condicionadas quanto circunscritas por convenções históricas. Em outras palavras, o corpo é uma situação histórica, como defendeu Beauvoir, e é uma maneira de fazer, dramatizar e reproduzir uma situação histórica. (Butler, 2018, p. 5)

De alguma maneira Judith Butler diz que se faz, logo, existe. Baseando-se na noção de sujeito como resultado de uma relação social. O reconhecimento, para Butler, se atribui ao fazer, à ação e ao próprio corpo, constituindo sua linguagem e suas relações sociais. Em sua tese de doutorado, a filósofa pensa sobre esse fato baseada em Hegel, considerando que seria pelo corpo que tudo acontece. Mas ela pensa essa teoria inversamente. A fenomenologia de Hegel (2017) constrói uma noção de sujeito em que ele não é totalmente social, porque o que ele faz no social é a representação do que ele é no pensamento. Nessa relação, portanto, o “ser” e o “fazer” se separariam. No entanto, para Butler, eles são conectados, porque a autora considera que a separação entre mente e corpo esvazia alguns corpos do lugar de reconhecimento do

pensamento e da própria noção de linguagem. Sua tese busca em Hegel justamente uma ideia a ser desconstruída para que ela possa construir a sua própria.

Para falar das dimensões do sujeito, Butler (2018) parte da questão de “quando o sujeito sabe que é sujeito?”, porque ela pensa que o sujeito precisa de um encontro social para saber que ele é sujeito, e ele só consegue se saber sujeito no momento em que ele responde para outro, em uma relação social, quem ele é. Relembrando as reflexões de Simone de Beauvoir (2019a, 2019b), para se definir um sujeito do sexo feminino em uma relação social, basta-se dizer que se é mulher. A partir dessa informação, o restante – do ser e do agir – é predeterminado socialmente.

A consciência de si depende de outro ser. Para ser reconhecida como mulher, a fêmea precisa alinhar o ser e o agir às disposições sociais sobre o sujeito feminino. Nesse fluxo de pensamento, Butler (2018) diz que, nesse reconhecimento, é o corpo que recebe o olhar para dizer quem é; é o corpo que “é” e age; é o corpo que se torna sujeito. Dessa forma, o sujeito precisa do mundo social para ser sujeito.

A ideia de materialidade é fundamental para pensar o que é o corpo e sua imagem. Ao ver um corpo, passamos a atribuir sentidos diferentes para ele. O corpo fala muito mais do que conseguimos enxergar, Sentimos mais do que conseguimos de fato ter linguagem para reconhecer. O mundo social acaba, pois, dando um sentido maior para o corpo e menor para o pensamento. Construiu-se esse mundo de forma que só é possível viver com o corpo e no qual ele precisa “saber” habitar, seguindo as relações e padrões estabelecidos. Um conjunto de regras destinadas a cada tipo de corpo, distinguidos por sexo e gênero, que para Adriana Piscitelli (1996) se distinguem entre o sexo biológico e o papel social definido por gênero, como um regime de condutas para que esse corpo possa viver sem ser desprezado. Esse corpo aprende a agir, ação sempre desenvolvida na relação social com o outro.

Em seu ensaio, Butler conclui esse pensamento dizendo que,

o corpo não é meramente matéria, mas uma materialização contínua e incessante de possibilidades. Não se é simplesmente um corpo, mas, em um sentido absolutamente fundamental, faz-se o próprio corpo e, é claro, cada um faz seu corpo de modo diferente de seus contemporâneos, e também de seus antecessores e sucessores corporificados. (Butler, 2018, p. 5)

A sociedade atribui o primeiro sentido ao corpo, o gênero. Assim, a humanidade é reconhecida pelo gênero em toda relação social – o eu e o outro. Sendo o corpo o agente da performatividade de gênero, o corpo é posto como correspondente ao gênero, com seu papel social para ser reconhecida sua humanidade. Relacionando essa ideia com a de Simone de Beauvoir (2019a, 2019b), analisada anteriormente, a mulher é um segundo sexo e sua

humanidade é, portanto, reconhecida pelo homem. Isso pode explicar o motivo da busca de aprovação masculina, principalmente quanto ao seu corpo e à sua imagem.

Ao analisar a complexidade da constituição do gênero na contemporaneidade, é crucial considerar como as dinâmicas de poder e construção da imagem feminina se manifestam nos diferentes meios de comunicação. A maneira como as mulheres são retratadas na mídia influencia diretamente a percepção pública sobre o feminino, perpetuando estereótipos que reforçam a objetificação e restringem suas representações a papéis secundários. No entanto, quando as próprias mulheres assumem a narrativa de suas imagens e histórias, elas desafiam essas normas e ampliam as possibilidades de significação do feminino.

É nesse contexto que as produções de Jia Tolentino e Ursula Jahn se tornam relevantes. Tolentino, em *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão*, problematiza a cultura da performance e da autoimagem nas redes sociais, expondo as contradições entre autonomia e conformidade. Já Ursula Jahn, por meio da fotografia, tensiona padrões normativos e explora a subjetividade feminina sem se submeter às convenções visuais hegemônicas. Suas obras, que serão analisadas nos próximos capítulos, demonstram como as narrativas visual e textual podem se tornar um espaço de resistência, no qual as mulheres reconfiguram sua identidade para além dos enquadramentos impostos.

No que diz respeito à construção da feminilidade, Judith Butler (2018) argumenta que o gênero não é uma essência fixa, mas uma performance reiterada, moldada por normas sociais e culturais. Essa perspectiva nos permite questionar como as representações femininas perpetuam estereótipos que limitam a expressão das mulheres, reduzindo-as a papéis predeterminados na sociedade, citados anteriormente por Simone de Beauvoir (2019a, 2019b).

As mulheres retratadas de forma objetificada, ou como figuras secundárias, reforçam uma visão restritiva da feminilidade, alinhada a normas tradicionais que privilegiam a heteronormatividade e a submissão. No entanto, como aponta Bell Hooks, em *O feminismo é para todo mundo* (2019), a resistência a essas narrativas hegemônicas surge quando as mulheres assumem o controle de suas próprias histórias, desafiando os padrões estabelecidos e ampliando as possibilidades de representação.

Nesse sentido, as mulheres que narram suas próprias experiências, como Jia Tolentino, em *Falso Espelho*, e artistas visuais, como Ursula Jahn, desempenham um papel fundamental na desconstrução desses estereótipos. Tolentino, por exemplo, explora como as expectativas sociais em torno da feminilidade são internalizadas e reproduzidas, enquanto Jahn, em suas fotografias e performances, questiona a fragmentação e a objetificação do corpo feminino.

Ambas, cada uma em sua linguagem, texto e imagem, oferecem narrativas que escapam das lentes restritivas da mídia tradicional, apresentando uma visão crítica da experiência feminina.

Essas mulheres, escritora e fotógrafa, que serão analisadas com maior profundidade ao longo deste trabalho, exemplificam como a autoexpressão pode servir como um ato político, desestabilizando as normas de gênero e abrindo espaço para novas formas de ser e existir.

Butler (2018) nos lembra que a performatividade do gênero está sempre sujeita a ressignificações, e é justamente nessa possibilidade de reconfiguração que reside o potencial transformador das narrativas femininas. Ao confrontar as ideias de mulheres como Beauvoir, Butler e Hooks com os trabalhos contemporâneos de Tolentino e de Jahn, torna-se evidente que a luta por representações mais diversas e autênticas não é apenas uma questão de visibilidade, mas de reivindicação de agência e autonomia. Essas mulheres, ao narrarem suas histórias, não apenas contestam as normas tradicionais de gênero, mas também apontam para uma forma de viver em que a feminilidade possa ser livre

1.2.1 Da Mística Feminina ao Mito da Beleza

Será que as mulheres se sentem livres? (Wolf, 2020)

A construção do que significa “ser mulher” tem sido historicamente atravessada por padrões estéticos e expectativas sociais que variam conforme o tempo e a cultura. No entanto, há um elemento comum a essas normas: a imposição de ideais de beleza inatingíveis, que condicionam a relação das mulheres com seus corpos e limitam sua liberdade física e subjetiva. A valorização feminina está frequentemente atrelada à aparência, e não às suas capacidades ou conquistas, criando um ciclo no qual a identidade da mulher é medida por critérios que ela não escolheu, mas aos quais precisa se adaptar para ser aceita socialmente.

Esse fenômeno não se limita à estética, e está profundamente enraizado na cultura, funcionando como um mecanismo de controle. Este é o paradoxo: muitas mulheres sentem vergonha ou culpa por se preocuparem excessivamente com a própria aparência, ao mesmo tempo que a sociedade mantém essa preocupação alimentada por pressões estruturais que vinculam a beleza ao valor pessoal, criando uma dinâmica na qual a adequação a padrões impostos se torna uma exigência para aceitação e pertencimento.

Muitas mulheres se veem presas em um ciclo de preocupações aparentemente triviais – relacionadas ao corpo, ao rosto, ao cabelo, às roupas –, mas que, na realidade, carregam um

peso significativo em suas vidas. Embora sintam vergonha ou culpa por darem tanta importância a esses aspectos, é inegável que essas preocupações são alimentadas por pressões sociais que vinculam a beleza feminina ao valor pessoal. O mito da beleza, portanto, não é apenas uma questão estética, mas um mecanismo de controle que reforça a objetificação das mulheres e aprofunda a dicotomia entre o ser e o parecer. Ele exige que as mulheres se submetam a rituais exaustivos de cuidados e transformações físicas, consumindo tempo, recursos e, acima de tudo, afetando a saúde mental.

Essa dinâmica contemporânea revela uma contradição: enquanto as mulheres conquistam cada vez mais espaços de autonomia e liberdade em diversas áreas da vida, elas continuam sendo pressionadas a se adequar a padrões de beleza que limitam suas expressões e liberdades físicas. A mística feminina, antes associada a ideais de domesticidade e submissão, hoje se manifesta como um mito da beleza, que dita normas estéticas rígidas e excludentes.

Essa problemática foi amplamente discutida por Naomi Wolf em *O Mito da Beleza* (2020), onde a autora questiona se as mulheres realmente se sentem livres. Para Wolf, essa falta de liberdade física está diretamente relacionada a uma pressão social que, apesar de parecer trivial, tem impacto significativo na vida das mulheres. Naomi Wolf introduz a questão de que “será que as mulheres se sentem livres?” (Wolf, 2020, p. 25), no sentido da liberdade física. Considerando que as mulheres,

não podem restringir ao subconsciente sua sensação de que essa falta de liberdade tem algo a ver com questões aparentemente fúteis, que na realidade não deveriam fazer diferença. Muitas sentem vergonha de admitir que essas preocupações triviais – relacionadas à aparência física, ao corpo, ao rosto, ao cabelo, às roupas – têm tanta importância. No entanto, apesar da vergonha, da culpa e da negação, é cada vez maior o número de mulheres que se pergunta se elas são mesmo totalmente neuróticas e solitárias ou se o que está em jogo tem a ver com a relação entre a liberação da mulher e a beleza feminina. (Wolf, 2020, p. 25)

Wolf demonstra como o mito da beleza atua como uma forma moderna de opressão, atualizando as restrições que, no passado, limitavam as mulheres ao espaço doméstico. Essa ideia dialoga com *A Mística Feminina* (2020), livro publicado pela primeira vez em 1963 por Betty Friedan; obra central da segunda onda do feminismo, na qual a autora analisa a insatisfação das mulheres confinadas ao papel de esposas e mães. Friedan descreve como a literatura direcionada às mulheres nos anos 1950 e 1960 reforçava a ideia de que suas realizações estavam no casamento e na maternidade, silenciando suas ambições individuais. A insatisfação que muitas sentiam era ignorada ou ridicularizada. Aquelas que ousavam buscar algo além dos papéis tradicionais eram desencorajadas e vistas como desviantes.

Apesar de insatisfeitas, elas não deixavam de cumprir suas tarefas. Assim, como escreveu Friedan (2020, p. 17), a mulher, após cuidar da rotina familiar, “deitava-se ao lado do marido, à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: ‘É’ só isto?’”. Nesta época, a literatura dirigida às mulheres concentrou-se exclusivamente no papel tradicional da mulher como esposa e mãe, sem mencionar a ansiedade ou a insatisfação que muitas sentiam. Os especialistas e a mídia reforçavam a ideia de que as mulheres deveriam se concentrar exclusivamente na maternidade e no casamento, ensinando técnicas domésticas, métodos para manter o casamento interessante e para manter a saúde do marido e filhos em evidência. Além disso, desencorajavam qualquer mulher a desejar carreiras ou educação superior, ridicularizando aquelas que buscavam ser mais do que o modelo tradicional de feminilidade, como poetisas, médicas ou líderes políticos.

Considerando as décadas anteriores, Friedan (2020) traz dados que demonstram que, no passado, as mulheres lutavam pelo acesso à educação superior, mas, nos anos 1950, a maioria das alunas frequentava a universidade com o objetivo principal de encontrar um companheiro. Cerca de 60% delas abandonavam a universidade para se casar, tendo em vista que um excesso de educação poderia prejudicar as suas chances de casamento. Além disso, o número de filhos por família havia aumentado significativamente, dobrando em relação às gerações anteriores. As jovens que, em décadas passadas, aspiravam a uma carreira profissional passaram a priorizar a maternidade, influenciadas por um ideal de feminilidade que exaltava o papel da mulher como esposa e mãe. Esse movimento foi amplamente celebrado pela mídia da época. A revista *Life*, por exemplo, publicou em julho de 1956 um artigo entusiasmado sobre o retorno das mulheres americanas ao lar, descrevendo essa mudança como um sinal de progresso e estabilidade social (Friedan, 2020, p. 188).

Tomamos como exemplo o filme *O Sorriso de Mona Lisa* (2003), que se passa em 1953. Nele, vemos uma escola só para mulheres, uma instituição determinada a seguir os valores que a sociedade impunha para as mulheres, preparando-as para o casamento e para a maternidade. Contudo, esse cenário é desafiado com a chegada de uma nova professora de arte, Katherine Watson, interpretada por Julia Roberts, que apresenta às suas alunas ideias feministas e as incentiva a questionar os papéis tradicionais de gênero e a buscar objetivos que vão além do lar. Ao longo do filme, as resistências das alunas e da administração à abordagem inovadora da personagem acabam gerando conflito entre as expectativas conservadoras e o surgimento de uma nova consciência feminina. Katherine não só ensina arte, como também estimula o pensamento crítico e a busca pela autenticidade pessoal, demonstrando, assim, a tensão entre a conformidade e a independência que caracterizou esse período.

Betty Friedan (2020) trouxe às mulheres a reflexão de como elas eram limitadas ao papel de donas de casa e mães e de como essa limitação causava insatisfação e frustração. O pensamento de Friedan tornou-se um marco no movimento feminista ao apresentar uma crítica profunda às expectativas sociais impostas às mulheres nos anos 1950 e 1960, nos Estados Unidos da América.

Nesse período, a imagem feminina também era baseada em um padrão de beleza e de feminilidade. Segundo Friedan, o ideal feminino da época tinha até mesmo um *slogan*:

se tenho apenas uma vida quero ser loura, gritava em anúncios de jornais, revistas e cartazes uma foto ampliada de mulher bonita e esguia. E de ponta a ponta dos Estados Unidos, três em cada dez mulheres tingiram o cabelo de louro e substituíram a alimentação por um pó chamado Metrecal, a fim de reduzirem-se às medidas das jovens modelos. Vendedores das grandes lojas revelaram que desde 1939 o manequim da mulher americana diminuía três ou quatro pontos. ‘As mulheres adaptam-se às roupas e não vice-versa’, dizia um vendedor. (Friedan, 2020, p. 19).

Naomi Wolf (2020) destaca que, após as conquistas das feministas, influenciadas por Betty Friedan, que desafiaram e desconstruíram a mística feminina propagada pela mídia e pelos anunciantes de produtos domésticos, uma nova forma de controle sobre as mulheres emergiu. As indústrias de dietas e cosméticos assumiram o papel de censores culturais, redefinindo os padrões de feminilidade e ocupando o espaço intelectual que antes era dominado por ideais de domesticidade.

Enquanto a mística feminina glorificava a imagem da dona de casa feliz e realizada, o novo paradigma passou a exaltar a figura da modelo jovem e extremamente magra como símbolo de sucesso e aceitação social. Essa transição não apenas substituiu um ideal por outro, mas também intensificou a pressão sobre as mulheres para que elas se adequassem a padrões estéticos cada vez mais restritivos e inatingíveis. Dessa forma, mesmo com os avanços do movimento feminista, as mulheres continuaram sendo alvo de mecanismos de controle que, agora, se manifestam através da obsessão pela aparência, reforçando a ideia de que o valor feminino está intrinsecamente ligado à conformidade com normas estéticas impostas.

Na terceira onda do feminismo, nos anos 90, Naomi Wolf levantou questões sobre como os padrões convencionais de beleza são usados para controlar e oprimir as mulheres, argumentando que esses modelos estabelecidos pela sociedade são uma forma de controle social, impedindo as mulheres de alcançarem seu potencial total ao focarem excessivamente na aparência física.

Wolf (2020) examinou como a indústria da beleza cria mitos e padrões inatingíveis que afetam a autoestima e a liberdade das mulheres e trouxe importantes reflexões sobre a imagem feminina na sociedade contemporânea. Para a autora (2020), o controle social feminino se

modifica à medida que as mulheres se libertam. Antes, a mística feminina era a domesticidade, ao longo do tempo, ela foi perdendo seu poder e deu lugar ao mito da beleza, que acaba por manter as mulheres em um estado permanente de insatisfação com seus corpos, além de gerar um enorme mercado consumidor de produtos e serviços que prometem aperfeiçoá-los. A beleza tem sido a última forma de controle sobre as mulheres que ainda possui o poder sobre elas.

A ideologia da beleza é a última remanescente das antigas ideologias do feminino que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade já não conseguem impor. (Wolf, 2020, p. 27)

Ao examinar a influência da mídia na construção da imagem feminina, Wolf (2020) afirma que o padrão estreito de beleza leva as mulheres a uma busca incessante por uma aparência idealizada, corroborando com a maneira como a indústria da beleza comercializa produtos e procedimentos estéticos, capitalizando a insegurança das mulheres e reforçando a ideia de que sua autovalorização está diretamente ligada à sua aparência física.

A imagem da estética feminina passa a ser um agregador de valor pessoal, principalmente em tempos de redes sociais, em que imagens modificadas e filtradas têm levado cada vez mais mulheres às mesas de cirurgias plásticas. A imagem considerada ideal, mesmo mudando conforme a época e cultura, é cada vez mais inatingível, além de ser a forma de controle social que mais mantém as mulheres em estado de subordinação.

Naomi Wolf (2020) também discute como a imagem feminina é moldada pela mídia e pela publicidade, que frequentemente retratam mulheres de uma forma objetificada e sexualizada. Essa representação reforça a ideia de que a beleza é o principal valor das mulheres, contribuindo para a desigualdade de gênero. De acordo com a análise de Wolf,

Pesquisas recentes revelam com consistência que, no mundo ocidental, entre a maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes, e equilibradas, existe uma “subvida” secreta que envenena nossa liberdade: impregnada de conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle. Não é por acaso que tantas mulheres potencialmente poderosas se sentem dessa forma. Estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza. Ele é a versão moderna de um reflexo social em vigor desde a Revolução Industrial. À medida que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhar, para assumir sua tarefa de controle social. A reação contemporânea é tão violenta porque a ideologia da beleza é a última remanescente das antigas ideologias do feminino que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontrolável. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade já não conseguem impor. Ela procura neste instante destruir às ocultas e em termos psicológicos tudo de positivo que o movimento proporcionou às mulheres

abertamente e em termos tangíveis. Essa reação opera com a finalidade de eliminar a herança deixada pelo feminismo, em todos os níveis, na vida da mulher ocidental. (Wolf, 2020, p. 26–27).

A construção social da beleza feminina e o modelo da imagem ideal, durante décadas, têm revelado uma complexa relação entre poder e controle social. Ao longo dos anos, a indústria da beleza não apenas estabeleceu padrões estéticos, mas também associou esses padrões ao sucesso pessoal e social das mulheres. Como consequência, surge um ciclo vicioso em que as mulheres, pressionadas a atender a esses padrões inalcançáveis, enfrentam uma constante luta interna e externa. A busca incessante pela perfeição estética não apenas prejudica a autoestima e autonomia das mulheres, como também as mantém presas a uma armadilha de consumo, cujo objetivo é lucrar com suas inseguranças.

Por outro lado, apesar de as mídias sociais terem intensificado o foco na aparência, elas também proporcionaram uma plataforma para resistência, dando espaço para movimentos que procuram desconstruir o mito da beleza, ao apontar como se dá o processo de construção cultural e a sustentação desses valores por interesses comerciais. O projeto *Think Olga*, por exemplo, é uma iniciativa feminista que busca empoderar as mulheres por meio da disseminação de informações, da conscientização e do ativismo digital.

Atuando em temas como violência de gênero, representatividade, saúde feminina e direitos reprodutivos, a organização utiliza campanhas, pesquisas e conteúdos educativos para ampliar o debate sobre a condição da mulher na sociedade. Entre suas iniciativas mais conhecidas estão a campanha “Chega de Fiu Fiu” (2013)¹¹, que denunciou o assédio sexual em espaços públicos, além de propostas voltadas à equidade de gênero no mercado de trabalho e na mídia. Através dessas ações, o projeto se tornou uma referência na luta pelos direitos das mulheres no Brasil, promovendo mudanças tanto no discurso social quanto em políticas públicas.

Tentando se adaptar às novas formas de pensamento, a indústria da beleza e a publicidade, geralmente de maneira oportunista e superficial, adequam suas campanhas às novas normas sem, no entanto, alterar as suas práticas fundamentais. Embora pareça apoiar a autonomia feminina, o mercado da beleza, de forma sutil, reforça os mesmos padrões de beleza de sempre.

A consciência dos padrões que permeiam a imagem feminina é importante para a mudança social e autonomia sobre os próprios corpos. Na atualidade, o feminismo enfrenta um

¹¹ A campanha pode ser encontrada através do link: < <https://thinkolga.com/projetos/chega-de-fiu-fiu/> > Acesso em: 06/04/2025

desafio crucial: não apenas alterar como as mulheres são vistas, mas também como elas se veem, em um mundo que ainda valoriza a aparência em detrimento do conteúdo.

O mito da beleza tem a seguinte história a contar. A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. A mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnam. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação está necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. [...] Não existe nenhuma justificativa legítima de natureza biológica ou histórica para o mito da beleza. O que ele está fazendo às mulheres hoje em dia é consequência de algo não mais elevado do que a necessidade da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporâneo de criar uma contraofensiva contra as mulheres. (Wolf, 2020, p. 29-30).

1.3 ENTRE O EU E O NÓS: SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS

Lugar de rememoração, em que o vivido por alguém em particular vai naturalmente para além do autobiográfico, a fim de envolver identidades coletivas e sentidos compartilhados. (Arfuch, 2010)

Compreender as complexidades da experiência humana é um desafio, por haver nuances subjetivas que apenas o próprio sujeito consegue dimensionar. No entanto, ao relatar memórias e reconstituir experiências, seja por meio da literatura, da arte ou da fotografia, indivíduos transformam suas vivências em narrativas que ultrapassam a esfera individual. Essas reflexões sobre a subjetividade, ainda que expressas em primeira pessoa, são sempre atravessadas pelo contexto social em que são produzidas. Afinal, cada trajetória pessoal carrega ecos do coletivo, e toda história narrada é também um testemunho do tempo e do espaço nos quais o sujeito se insere.

A escrita e a imagem, ao servirem como instrumentos de autorreflexão, identificam e situam o indivíduo dentro de seu momento histórico, mas também dialogam com experiências comuns a outras pessoas. Nesse sentido, a crítica literária argentina Leonor Arfuch (2010) propõe o conceito de *espaço biográfico*, uma noção que amplia as formas de narrar o “eu” ao considerar que toda autorrepresentação é também uma construção simbólica influenciada por discursos sociais, culturais e políticos. Para Arfuch, esse espaço não se restringe ao relato pessoal, mas se expande para abranger novas experiências que moldam o sujeito contemporâneo.

Arfuch (2010, p. 10), ao explorar a “teorização contemporânea do sujeito”, se ancora nas diversas estratégias de autorrepresentação, que dão significado às suas vivências e ao social pensado a partir de suas experiências. Para chegar ao conceito de *espaço biográfico*, a autora fez uma pesquisa reflexiva de formas conceituais que tivessem compatibilidade e que pudessem

ser incluídas nesta cartografia biográfica virtual: “É a partir desse espaço, que se constituirá ao longo do caminho, [...] uma leitura transversal, simbólica, cultural e política das narrativas do eu e de seus inúmeros desdobramentos, na cena contemporânea” (Arfuch, 2010, p. 16).

Para estruturar essa abordagem, Arfuch dialoga com diversas referências teóricas. Em *As Confissões* (2004), de Jean-Jaques Rousseau, ela identifica um modelo de escrita de si que explora a subjetividade e a construção da identidade por meio da narrativa. Ademais, a teoria dos gêneros discursivos de Bakhtin (2003) contribui com a noção de valor biográfico, que organiza a experiência em um relato estruturado. Além disso, Arfuch adapta a ideia de “momento autobiográfico” proposta por Paul de Man (1984) e recorre às teorias de Roland Barthes (1970) e Paul Ricœur (1994) para aprofundar a relação entre linguagem, tempo e identidade.

A partir dessas referências, Arfuch desenvolve o conceito de *espaço biográfico* como um campo de múltiplos desdobramentos do “eu”, em constante construção e ressignificação. Esse espaço, longe de ser uma mera narrativa individual, está interligado a diversas esferas sociais e culturais, como gênero, classe e raça, que interpelam o sujeito e contribuem para a formação de sua subjetividade. Assim, ao abordar tanto a dimensão privada quanto a pública da experiência, o *espaço biográfico* torna-se, como destaca a autora, um “vetor analítico e crítico da sociedade contemporânea” (Arfuch, 2012, p. 16).

Na contemporaneidade, as narrativas biográficas assumem novas configurações, não mais centradas apenas na ideia de deixar vestígios para o futuro, mas voltadas para a construção de testemunhos no presente. Diferentes formas discursivas disputam espaço no cenário midiático, evidenciando um interesse crescente pela experiência individual e por sua relação com o coletivo.

Nesse contexto, Leonor Arfuch (2012) propõe o conceito de *espaço biográfico* para analisar essa intersecção entre relatos pessoais, vida cotidiana e representações midiáticas. Mais do que a simples soma de diferentes gêneros narrativos – como biografias, autobiografias e memórias –, esse espaço se configura como um campo dinâmico no qual subjetividades são construídas, ressignificadas e constantemente negociadas.

O *espaço biográfico* não apenas reflete trajetórias individuais, mas também revela as transformações da subjetividade na era digital. Com o surgimento de novas formas de expressão do “eu”, como diários virtuais, redes sociais e projetos autobiográficos multimídia, a noção de identidade se expande, incorporando múltiplos registros e perspectivas. Esse fenômeno, como observa Arfuch (2012), não é apenas um reflexo das mudanças culturais, mas é também um

vetor crítico e analítico da sociedade contemporânea, evidenciando as tensões entre memória, identidade e discurso público.

Como espaço onde a experiência pessoal e a história coletiva se cruzam, o indivíduo constrói sua identidade e sua memória, negociando com as representações culturais e os discursos dominantes. A ideia de *espaço biográfico*, desta forma, apresenta uma perspectiva crítica e reflexiva sobre as dinâmicas contemporâneas e suas raízes de construção da subjetividade, valores e estruturas que moldam nossa existência.

A construção do “eu” nessas novas narrativas está relacionada à vivência dualista contemporânea, principalmente à vivência dividida entre o público e o privado. O que para Arfuch é uma qualidade paradoxal, na qual a intimidade se torna pública na escrita e na imagem de suas experiências, as quais constituem o “eu” das narrativas contemporâneas. O privado quase sempre se sobrepõe ao público, com testemunhos imediatistas de suas vidas, que se tornam expressões de época e assim configuram um denominador comum, com uma “notável transformação contemporânea pelo avanço da midiaticização” e “seu impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea” (Arfuch, 2010, p. 62-69).

O *espaço biográfico* contemporâneo é múltiplo, porque ele é como um reservatório das formas de vida e narrativa que circulam atualmente. Como a expansão não permite delimitação, ele é dilatado; um horizonte interpretativo capaz de dar conta da ênfase biográfica que caracteriza o momento atual e propõe relações:

que adquirem seu sentido precisamente num espaço/temporização, numa simultaneidade de ocorrências (...) que podem se transformar em sintomáticas e serem suscetíveis de articulação, (...) de uma leitura no âmbito mais amplo de um clima de época. (Arfuch, 2010, p. 58)

Leonor Arfuch estipula uma relação do *espaço biográfico* com o valor biográfico. Para ela, o processo de valoração é o mesmo que foi considerado por Bakhtin (2003): um interessante vetor analítico, no sentido narrativo e ético, como um devir da experiência contemporânea. Nesse sentido,

um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida. (Arfuch, 2010, p. 55)

O processo de subjetivação vem de momentos biográficos que surgem na memória e no correr da vida presente; que ilumina a escrita e o olhar, se tornando outra vida, produto dessa narrativa. O significante da obra é o caminho da narração, “não tanto o ‘conteúdo’ do relato [...] mais precisamente as estratégias – ficcionais – de autorrepresentação” (Arfuch, 2010, p.

73). Na construção narrativa, se acentua o “eu” e o “outro eu”. Por mais que a narração se construa a partir do “eu” e do testemunho que somente esse “eu” conhece, ocorre o desdobramento desse “eu” em “outros”.

As versões do “eu” se unem na subjetividade que se constrói na narrativa e na temporalidade, mesmo sendo suscetível à invenção. O *espaço biográfico* oferece uma multiplicidade de formas de revelar suas faces ao mesmo tempo em que conta, nessas diferentes formas, algo comum; as experiências individuais que constituem o coletivo.

Toda essa construção de sentidos da experiência é para responder à indagação sobre o sujeito e sua subjetividade. O embate que esse “eu” encontra é: na força do relato o “eu” se desdobra em outros “eus”, que foram, e que são, sua força performativa, isto é, seus papéis sociais que se deslocam no espaço e no tempo. Estes são consequentemente divididos com outros indivíduos que acabam por ser constituídos de experiências parecidas. Assim, suas imagens são construídas a partir dos mesmos *espaços biográficos* contemporâneos.

As experiências reproduzidas através da temporalidade nas narrativas contemporâneas consistem no *espaço biográfico* do sujeito que se revela. As narrativas individuais em texto e imagem são importantes para revelar, nas mais diversas e novas formas, as construções e as experiências que moldam as subjetividades e imagens do sujeito, e principalmente, das mulheres contemporâneas – tanto no sentido de compreender as novas formas de construção das narrativas, quanto as novas experiências de vida da mulher contemporânea.

Mesmo diante da diversidade, sua definição é uma múltipla intertextualidade. A autocriação é um vínculo entre a linguagem e a vida, expressão da própria experiência através da obra, que pode se apresentar em diversas formas; em uma diversidade de mídias. Nesta pesquisa nos concentraremos em textos e imagens, nos quais o sujeito ocupa as posições de enunciador e suporte da narrativa. O *corpus* selecionado reflete essa multiplicidade, trazendo produções em que mulheres utilizam a fotografia e a escrita para se narrar, tensionando os limites entre o público e o privado; entre a representação e a construção do “eu”.

A partir das obras de Ursula Jahn e das reflexões de Jia Tolentino, investigamos como a autorrepresentação feminina se configura na contemporaneidade, considerando tanto os aspectos de emancipação e agência, quanto as armadilhas da exposição e da normatividade social. Dessa forma, buscamos compreender de que maneira a imagem e o discurso se entrelaçam para criar e questionar identidades, contribuindo para um debate mais amplo sobre a subjetividade e a performance do feminino na cultura visual contemporânea.

Ao situarmos as obras de Jia Tolentino e Ursula Jahn no conceito de *espaço biográfico*, percebemos como suas produções extrapolam a dimensão individual e se inscrevem em um

campo mais amplo de disputas simbólicas sobre a identidade feminina. Tanto a escrita ensaística de Tolentino quanto a exploração visual de Jahn operam em um espaço de intersecção entre o pessoal e o coletivo; entre o relato autobiográfico e a crítica cultural. Enquanto Tolentino examina as contradições da autoimagem feminina em um cenário de alta visibilidade digital, Jahn tensiona a normatividade estética ao expor a materialidade do corpo em suas fotografias. Ambas as autoras ressignificam suas próprias experiências para propor uma reflexão mais ampla sobre a construção do “eu” na contemporaneidade, revelando como as fronteiras entre vida e narrativa; entre intimidade e exposição, se tornam cada vez mais difusas. Dessa forma, suas obras não apenas ilustram os seus *espaços biográficos*, mas também ampliam suas possibilidades, ao se apropriarem da linguagem e da imagem como instrumentos de questionamento e reinvenção das subjetividades femininas.

Outro fator que marca a experiência contemporânea é a ebulição de relações e acontecimentos sociais, que interferem diretamente na cultura e na subjetividade dos indivíduos que, por isso e por influência do fenômeno supracitado, tendem a narrar suas vivências. Narram também pela falta; pelo “vazio constitutivo do sujeito que convoca a necessidade de identificação” (Arfuch, 2010, p. 30), que resulta no valor biográfico, elemento essencial na construção do *espaço biográfico*; na construção narrativa da vivência, a qual traz, além do conhecimento e a consciência de si, a identificação com o outro.

Se existe a complexidade do sujeito contemporâneo, a complexidade feminina contemporânea pode ser ainda maior. A vida como um “produto da narração” (Arfuch, 2010, p. 75) acaba revelando a valoração estética e a história do sujeito no espaço e tempo da narrativa. Quando se trata então de uma obra feminina, a trajetória histórica da mulher se constrói pelas obras em uma “estrutura especular” (Arfuch, 2010, p. 76).

A história feminina é uma constante definição de fragilidade, submissão e dependência, limitando suas possibilidades de expressão e realização pessoal ao âmbito doméstico e a determinações sociais. Tais características ainda eram descritas e exaltadas na literatura, escrita por homens, como ideal feminino. Com a necessidade de subjetivação e identificação, as mulheres que tinham acesso a essa literatura acabavam por idealizar suas vidas a partir dos romances que liam e tinham como meta ser como as mocinhas “ideais” descritas em suas vidas “perfeitas”.

Podemos citar como exemplo na literatura a história de Madame Bovary (2014), que passou a vida em busca de viver as histórias que lia em seus romances, e se matou pela frustração com a dura realidade. Em 1856, Gustave Flaubert publicou a narrativa pela primeira vez, como uma crítica ao estilo Romântico. Ele acabou inaugurando, assim, o Realismo na

Literatura, ao criar uma personagem feminina que apresenta a busca dos padrões inalcançáveis femininos, demonstrando como ela chegou à ruína nessa busca.

Na narrativa contemporânea de Jia Tolentino, o capítulo “heroínas puras” – objeto de análise desta pesquisa – é dedicado a pensar a jornada das heroínas literárias, as quais para a autora passam “da inocência na infância para a tristeza na adolescência, e então para a amargura na idade adulta” (Tolentino, 2020, p. 121).

A mulher contemporânea tem, de fato, mais possibilidades de utilizar sua voz e seu corpo para narrar suas experiências, mas essa maior visibilidade não se traduz automaticamente em liberdade plena. Se, por um lado, há um avanço na ocupação de espaços de fala e na possibilidade de construir novas narrativas sobre si; por outro, essas mesmas esferas de exposição são atravessadas por padrões normativos que impõem novos tipos de vigilância e regulação. Como aponta Arfuch (2010, p. 86), a esfera da intimidade só se materializa quando desdobrada no espaço público, evidenciando um paradoxo da modernidade: a necessidade de tornar visível a experiência individual para que ela seja legitimada. No entanto, essa exposição não é neutra, pois está sujeita a critérios que delimitam quais corpos e discursos são aceitos e quais permanecem à margem. Deste modo, a mulher contemporânea transita entre a possibilidade de se autorrepresentar e os limites impostos por normas sociais que ainda gerenciam sua presença e seu reconhecimento no espaço público.

A cada avanço de emancipação feminina criam-se metas para as mulheres se manterem interessantes. Diferentes mídias vêm abordando o tema com diversas histórias e pontos de vistas. As realidades femininas retratadas nos filmes *O sorriso de Mona Lisa* (2003) e *Barbie* (2023) só são separadas pelo tempo, enquanto Katherine Watson confronta os valores de 1953, Barbie se depara com o mundo humano de 2023. Neste, o público se emociona com todo o discurso “é literalmente impossível ser mulher”, da personagem Gloria, porque há uma identificação com suas reflexões. O filme não apenas brinca com os estereótipos historicamente associados à boneca, mas também os desconstrói ao evidenciar como a feminilidade sempre foi moldada por padrões irreais e exigências conflitantes. O impacto da cena em que Gloria verbaliza essas dificuldades reflete a maneira como a cultura popular pode atuar como um *espaço biográfico*, articulando vivências individuais dentro de uma narrativa coletiva. Assim como Barbie descobre que, apesar de sua aparente perfeição, nunca será suficiente dentro das regras do mundo humano, as mulheres se reconhecem nessa sensação de inadequação constante.

Esses exemplos evidenciam como o *espaço biográfico* feminino contemporâneo se estrutura como um território de experiência e reflexão sobre a condição da mulher. Mesmo em contextos distintos, as protagonistas dessas narrativas enfrentam barreiras que, embora

ressignificadas ao longo do tempo, continuam sendo determinadas pelos mesmos princípios estruturais. A intersecção entre ficção e realidade permite que essas histórias se tornem ferramentas poderosas para compreender e questionar o lugar da mulher na sociedade, reafirmando que a luta por autonomia e reconhecimento ainda é uma jornada em construção.

De certa forma, essa dinâmica reflete a realidade feminina contemporânea, na qual, apesar das diferenças individuais e contextuais, as experiências das mulheres continuam sendo moldadas por estruturas e expectativas sociais semelhantes. O que muda são os cenários e as nuances, mas os mesmos princípios que determinam essas vivências – como as imposições sobre o corpo, o trabalho, a maternidade e a identidade – permanecem. Percebemos aqui manifestações do *espaço biográfico* feminino contemporâneo, um território narrativo que acolhe e expressa as múltiplas camadas da experiência feminina, revelando tanto suas contradições quanto suas possibilidades de resignificação e resistência.

As obras de Jia Tolentino e Ursula Jahn, objetos centrais desta pesquisa, exemplificam como a escrita e a fotografia podem operar dentro do *espaço biográfico* para questionar as representações normativas da mulher contemporânea. Em *Falso Espelho* (2020), Tolentino reconstrói suas memórias e observa como a identidade feminina é moldada por expectativas sociais, revelando a busca incessante por um ideal de perfeição inatingível. Já Ursula Jahn, por meio de suas séries fotográficas, tensiona esses mesmos ideais ao criar imagens que questionam os padrões impostos ao corpo feminino, inserindo-se em uma crítica visual à normatividade estética. Ambas, em suas respectivas linguagens, refletem as tensões entre identidade, autonomia e os limites impostos pelo olhar social.

A análise dessas produções dentro do *espaço biográfico* permite compreender como narrativas individuais se entrelaçam a uma experiência coletiva mais ampla. Como propõe Leonor Arfuch (2010), esse espaço não se limita ao relato pessoal, mas se expande para abarcar as estruturas culturais e sociais que atravessam o sujeito. A escrita e a imagem tornam-se, assim, não apenas registros, mas também ferramentas de interpretação e contestação dos discursos que historicamente delimitaram a identidade feminina.

Nas fotografias de Ursula Jahn, a autorrepresentação funciona como uma estratégia de deslocamento da passividade tradicionalmente associada à imagem da mulher. Através da manipulação de luz, enquadramento e composição, suas fotografias não apenas documentam corpos, mas os reinscrevem como territórios de agência e subjetividade. A artista desconstrói a lógica da objetificação e reposiciona o corpo feminino como um espaço de expressão própria, inserindo sua obra no campo da resistência visual contemporânea.

Por outro lado, a escrita ensaística de Jia Tolentino analisa as complexidades da mulher na era digital, expondo as contradições da performatividade do “eu” e do culto à autoimagem nas redes sociais. Tolentino evidencia como o discurso da liberdade frequentemente mascara novas formas de controle e vigilância, tornando a exposição da mulher um paradoxo entre empoderamento e normatividade. Seu trabalho dialoga diretamente com a noção de *espaço biográfico*, pois revela como a construção da identidade feminina ocorre em meio a dinâmicas sociais que simultaneamente determinam e são determinadas pelas experiências individuais. Ao iluminar a sobreposição entre o público e o privado na era digital, Tolentino questiona a ilusão de autonomia promovida pelos meios virtuais e os impactos da hiperexposição na subjetividade feminina.

Dessa forma, tanto Tolentino quanto Jahn, ampliam a compreensão do *espaço biográfico* ao evidenciar como as mulheres narram suas histórias dentro de um contexto de disputas simbólicas. Suas produções não apenas desestabilizam discursos hegemônicos, mas também demonstram como a escrita e a imagem operam como campos de resistência e reinvenção das subjetividades femininas.

Na obra de Ursula Jahn, a fotografia se configura como um meio de questionamento e ressignificação do corpo feminino, explorando formas de autorrepresentação que escapam à lógica tradicional da objetificação. Ao manipular enquadramentos, luzes e composições, suas imagens evidenciam a construção da identidade visual da mulher como um processo dinâmico, fugindo da rigidez dos estereótipos. Suas fotografias inserem-se no *espaço biográfico* como registros que não apenas documentam, mas também interpretam e contestam o lugar da mulher na cultura visual contemporânea. Através da autorrepresentação, Jahn desconstrói a passividade da imagem feminina tradicional e reinscreve o corpo como um território de agência e subjetividade.

De outra forma, Jia Tolentino, com sua escrita ensaística, expõe as complexidades e contradições da mulher contemporânea, especialmente no contexto da era digital. Em suas reflexões, Tolentino investiga como a performatividade do “eu” nas redes sociais e o culto à autoimagem feminina impõem novas formas de controle e vigilância, muitas vezes mascaradas pelo discurso da liberdade. Sua abordagem dialoga diretamente com a noção de *espaço biográfico* de Arfuch (2010), pois revela como a construção das narrativas femininas está inevitavelmente imersa em estruturas sociais que determinam e, ao mesmo tempo, são determinadas pelas experiências individuais. A escrita de Tolentino ilumina a sobreposição entre o público e o privado na era digital, expondo as armadilhas da hiperexposição e a ilusão de autonomia proporcionada pelos meios virtuais.

Enquanto a fotografia de Jahn questiona visualmente os limites do corpo e da identidade, a escrita de Tolentino articula essas questões em um nível discursivo, analisando os efeitos da cultura digital na experiência do feminino. Ambas contribuem para expandir as narrativas sobre as mulheres contemporâneas, deslocando-as do lugar de objeto para o de sujeito de sua própria história. Dessa forma, o *espaço biográfico* se manifesta como um campo simbólico, onde a experiência feminina é contada, reinterpretada e constantemente ressignificada.

A partir das imagens de Ursula Jahn e dos textos críticos de Jia Tolentino, observamos como a autorrepresentação não apenas desafia discursos normativos, mas também evidencia as tensões entre identidade, performance e reconhecimento social. Essa intersecção entre imagem e escrita constrói um panorama amplo da subjetividade feminina na contemporaneidade, permitindo compreender de que maneira as mulheres narram suas próprias histórias em um mundo que, ao mesmo tempo, as convida à visibilidade e as submete a rígidos padrões de controle.

Dessa forma, compreende-se que a escrita de si e as diversas formas de autorrepresentação vão além do registro de experiências individuais: elas desafiam a efemeridade da vida, transformando memórias em matéria tangível. Essa reflexão será fundamental para a análise dos objetos desta pesquisa, ao permitir explorar como narrativas autobiográficas – sejam literárias ou visuais – reconfiguram a identidade feminina e dialogam criticamente com as estruturas sociais que a moldam.

Tendo estabelecido esse diálogo entre a fotografia e a escrita ensaística dentro do *espaço biográfico*, passamos agora à análise aprofundada do objeto literário. No próximo capítulo, exploraremos como Jia Tolentino, em sua obra, articula as questões da autoimagem e da identidade femininas, traçando um retrato crítico das contradições e desafios enfrentados pelas mulheres na atualidade. Através da análise de sua escrita, investigaremos como o discurso literário pode ampliar a compreensão das experiências femininas e contribuir para a construção de novas narrativas sobre o feminino na sociedade contemporânea.

2. ATOS DE REFLEXÃO

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. [...] Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna. (Lispector, 2021)

No primeiro capítulo, discutimos as bases teóricas desta pesquisa, explorando como identidade, subjetividade e autorrepresentação se constroem na contemporaneidade. O conceito de *espaço biográfico*, de Leonor Arfuch (2010), permitiu compreender a intersecção entre narrativas individuais e discursos coletivos, enquanto Simone de Beauvoir (2019a, 2019b) e Judith Butler (2018) fundamentaram a identidade feminina como uma construção social e performativa. Vimos também como Betty Friedan, em *A Mística Feminina* (2020), e Naomi Wolf, em *O Mito da Beleza* (2020), expuseram os mecanismos de controle que vinculam a feminilidade a padrões normativos de aparência e comportamento.

No campo da imagem, as teorias de Roland Barthes (2018), Susan Sontag (2004, 2007) e Margarida Medeiros (2000) forneceram uma leitura crítica sobre a fotografia e a cultura visual. Barthes nos mostrou a fotografia como um dispositivo simbólico que vai além da mera reprodução do real, enquanto Sontag refletiu sobre seu papel na construção de valores estéticos e sociais. Medeiros, por sua vez, analisou a relação entre fotografia e narcisismo, contribuindo para a compreensão da autoimagem na era digital.

Desta forma, analisamos como a escrita de si e as práticas visuais transcendem o registro individual, transformando memórias em matéria tangível e dialogando com estruturas sociais mais amplas. Essas reflexões nos permitiram compreender como as narrativas autobiográficas – sejam literárias ou visuais – reconfiguram a identidade feminina, desafiando normas e estereótipos.

Dando continuidade a esse percurso metodológico, este capítulo se dedica à análise do objeto literário desta pesquisa: *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão* (2020), de Jia Tolentino. A obra, estruturada como uma coleção de ensaios autobiográficos, examina como a identidade feminina é construída em meio às contradições da vida no perfil digital. Tolentino entrelaça memórias pessoais e crítica cultural para questionar a performatividade do “eu” nas redes sociais, os impactos da normatividade estética e as ilusões da autoimagem contemporânea. Através dessa leitura, buscamos compreender como Tolentino dialoga com os conceitos teóricos previamente discutidos, desafiando os discursos normativos que moldam a autoimagem da mulher contemporânea.

Olhar-se no espelho é ao mesmo tempo um ato de reconhecimento e de estranhamento. Em um instante, nos percebemos como imagem; como um outro que nos encara de volta, refletindo não apenas nossa aparência, mas também nossa autoimagem; nossa construção identitária. Esse jogo entre ver e ser visto; entre refletir e ser refletido, sempre esteve no centro das discussões sobre identidade e subjetividade. Na literatura e na cultura visual, o espelho surge como metáfora para a autoconsciência, um dispositivo que revela tanto a materialidade do corpo quanto as camadas mais profundas da experiência humana.

O conto “O Espelho”, publicado pela primeira vez em 1882, por Machado de Assis, recebe o subtítulo de “esboço de uma nova teoria da alma humana” (1994, p.1). Em pleno século XIX, o escritor já se questionava sobre o que ele chama no conto de “coisas metafísicas”. O personagem principal, que vive um momento de introspecção no percorrer da história, tem uma epifania ao se deparar com um espelho da casa,

Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. (Assis, 1994, p. 733)

Se para Machado de Assis o espelho já era intrigante, fazendo-o concluir que “cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (Assis, 1994, p. 730), podemos pensar também nos efeitos da autorreflexão como um desdobramento do “eu”, em outro “eu”. Nesse “eu” que olha de dentro para fora, e o outro “eu” que olha de fora para dentro.

Os atos de reflexão trazem epifanias também para as personagens da escritora Clarice Lispector. Em alguns de seus contos, nos quais as personagens femininas passam por grandes revelações internas em meio ao cotidiano, suas epifanias acontecem ao se depararem com um espelho. Luísa, de “O triunfo” (1940), fica a se olhar no espelho durante a ansiedade de sua história. Cristina reflete sobre sua “Obsessão” (1941) diante de um espelho. Flora, de “Trecho” (1941) se observa no espelho de um bar e não se reconhece, enquanto reflete sobre suas escolhas. Ana, em “Amor” (1960), depois de um dia em que deu uma pausa nas suas obrigações de mãe e dona de casa, para olhar para dentro de si, encerra sua noite diante do espelho, “por um instante sem nenhum mundo no coração” (Lispector, 2021, p. 155).

Nestas histórias, e em algumas outras, as personagens femininas refletem sobre suas imagens e identidades, e o espelho é o objeto que dá suporte a essas reflexões. Clarice Lispector frequentemente lança mão deste objeto do cotidiano quando quer colocar suas personagens frente às suas verdades, por mais doloridas que sejam: são elas as epifanias de seus contos, a autorreflexão feminina.

Jia Tolentino, em sua escrita, opera esse movimento reflexivo de forma incisiva. Ao afirmar que “queria ver do jeito que veria em um espelho” (Tolentino, 2020, p. 10-11), ela não apenas sugere o desejo de se compreender a partir da própria imagem, mas também de usar essa reflexão como ferramenta para investigar o mundo ao seu redor. Sua obra se estrutura como uma sucessão de espelhos discursivos, onde cada ensaio não apenas narra sua experiência pessoal, mas também a insere em um contexto social mais amplo, iluminando as complexidades da identidade feminina na contemporaneidade.

A partir de seus ensaios, Tolentino transforma sua vivência em discurso crítico, refletindo sobre os efeitos das redes sociais, da cultura da autoimagem e das pressões impostas às mulheres. Sua escrita, ao mesmo tempo intimista e analítica, revela a tensão entre o desejo de se compreender e a impossibilidade de escapar dos olhares externos que moldam essa compreensão. Da mesma forma como o espelho devolve uma imagem que nunca é exatamente igual à que projetamos, sua obra nos convida a questionar as narrativas que construímos sobre nós mesmas e o mundo ao nosso redor.

Assim como na reflexão, segundo os fundamentos da óptica, a luz volta ao meio de origem, Jia Tolentino ilumina todo seu entorno a partir de si – “queria ver do jeito que veria em um espelho” (Tolentino, 2020, p. 10-11) – e desenvolve textualmente reflexões sobre esse entorno, a partir desse reflexo e em como ele a constituiu desde a infância.

Neste capítulo, analisaremos a obra *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão* (2020), de Jia Tolentino, explorando como sua escrita articula identidade, feminilidade e a performatividade do “eu” no contexto contemporâneo. Antes de adentrarmos a análise do livro, é fundamental compreender a trajetória da autora, cuja biografia se entrelaça diretamente com suas reflexões.

Jia Tolentino é uma escritora e jornalista canadense-americana, amplamente reconhecida por sua atuação como redatora da *The New Yorker*, onde se destaca por ensaios que examinam a cultura digital, o feminismo e as contradições da vida moderna. Sua escrita é marcada por uma perspectiva crítica e pessoal, que combina vivências individuais com análises mais amplas sobre a sociedade. Criada no sul dos Estados Unidos, Tolentino estudou literatura e antes de ingressar no jornalismo passou por experiências que moldaram seu olhar aguçado

sobre os paradoxos da cultura contemporânea, especialmente no que diz respeito à autoimagem e à performatividade do feminino.

Em *Falso Espelho: Reflexões sobre a Autoilusão* (2020), Tolentino reúne nove ensaios independentes, escritos em primeira pessoa, nos quais investiga como as esferas da imaginação pública moldaram sua percepção sobre si mesma e sobre o tempo e espaço em que vive. A obra funciona como um exercício de autonarrativa, no qual os contornos de sua subjetividade se tornam visíveis, inserindo-se no *espaço biográfico* feminino contemporâneo. Ao refletir sobre temas como a influência das redes sociais, os padrões de beleza, a mercantilização do feminismo e a construção da identidade digital, Tolentino desvela as armadilhas da autoimagem e da validação social, questionando os mecanismos que regulam a representação da mulher na sociedade atual.

Nos capítulos de *Falso Espelho*, Jia Tolentino explora diversas esferas da vida da mulher contemporânea, entrelaçando suas experiências pessoais com uma análise crítica do contexto social em que está inserida. Mais do que narrar sua personalidade, ela examina como sua própria imagem foi construída ao longo do tempo, revelando os mecanismos que moldam a subjetividade feminina na modernidade. Seu relato ressoa com a definição de Rosângela Rennó sobre a multiplicidade do reflexo no espelho: “Eram miríades! Seu espelho, um caleidoscópio” (Rennó, 2008, p. 7).

Essa multiplicidade se reflete na maneira como Tolentino aborda temas como o surgimento da internet e sua evolução, questionando o impacto desse ambiente digital na construção das identidades. Além disso, ela discute as pressões estéticas que recaem sobre os corpos femininos e a forma como as mulheres, constantemente submetidas a padrões rígidos, dedicam tempo e energia para se encaixar nessas expectativas. Outro aspecto central de sua análise é a influência das narrativas literárias na construção da imagem feminina, evidenciando como a ficção e a cultura popular moldam as percepções sobre o que significa ser mulher.

Nos espaços sociais e virtuais, as identidades são construídas e negociadas, dando origem a versões de nós mesmos que buscam aceitação e pertencimento. Nesse ambiente, o “eu” se desdobra, se constitui e performa conforme as exigências do olhar externo, ajustando-se às expectativas culturais e de gênero.

No caso da imagem feminina, há uma imposição histórica de uma performance padronizada da feminilidade, que se adapta conforme a época e a sociedade, mas que sempre carrega a marca da normatividade. Ao reconstruir suas experiências, Tolentino transforma suas memórias em um exercício de reconhecimento de si mesma, tentando compreender com clareza o caminho que percorreu. Sua narrativa, embora profundamente pessoal, transcende sua

individualidade e se torna representativa de uma geração inteira que experienciou os mesmos dilemas e contradições. Dessa forma, sua escrita se estrutura como um prisma, onde relatos individuais refletem e iluminam as dinâmicas coletivas de um tempo, um espaço e uma cultura compartilhados por sua narradora e por tantas outras mulheres.

O título “*Falso Espelho*” sugere uma remissão ao famoso quadro de René Magritte¹², *O Espelho Falso* (1928). A pintura retrata um olho que reflete um céu azul-claro, mas quando o olho é aberto, o que é visto é uma paisagem desolada. Isso cria uma sensação de estranheza e faz o observador questionar a natureza da realidade. É uma obra que nos leva a refletir sobre o que é real e o que é imaginário. Em nossas reflexões, é um olhar para a maneira como a imagem feminina é retratada na sociedade – muitas vezes distorcida ou falsa.

Assim como o observador diante do quadro de Magritte é instigado a questionar a relação entre imagem e realidade, os leitores de *Falso Espelho* (2020) são desafiados a refletir sobre as construções da identidade feminina nos espaços sociais e virtuais. Tolentino, ao narrar suas próprias experiências, não apenas se volta para sua individualidade, mas também amplia sua reflexão para abarcar um espectro mais amplo de vivências femininas. Suas análises revelam como a identidade não é um elemento fixo, mas uma construção dinâmica, moldada por expectativas externas, performances sociais e pela crescente influência da virtualidade.

Ao escrever sobre suas experiências pessoais – desde sua relação com a internet na infância até sua percepção do feminismo na era digital –, Tolentino expõe as contradições enfrentadas por mulheres que apesar de terem trajetórias individuais compartilham desafios estruturais semelhantes. Seus ensaios funcionam como espelhos fragmentados; prismas que refletem não apenas seu próprio percurso, mas também a experiência coletiva de mulheres que, inseridas no mesmo tempo e espaço, enfrentam as mesmas tensões entre autenticidade e performance; liberdade e vigilância; empoderamento e normatividade. Dessa forma, sua escrita ultrapassa a esfera da autoanálise e se transforma em um testemunho da condição feminina contemporânea, onde a busca pela identidade se dá em meio a narrativas idealizadas e às exigências incessantes do *espaço biográfico* digital.

Para Leonor Arfuch, as narrativas autobiográficas na cultura contemporânea funcionam como “uma cartografia da trajetória individual sempre em busca de seus acentos coletivos” (Arfuch, 2010, p. 15). Esse conceito se manifesta de maneira evidente na obra de Jia Tolentino, que ao escrever sobre suas próprias experiências não se limita à construção de uma narrativa pessoal, mas a insere em um panorama mais amplo, revelando como as trajetórias individuais

¹² Ver: MAGRITTE, René. *O Espelho Falso*. 1928. Óleo sobre tela; 54 x 80,9 cm. Museu de Arte Moderna, NY, EUA.

são atravessadas por estruturas coletivas. Sua escrita expõe as contradições e desafios da identidade feminina na era digital, demonstrando como as experiências subjetivas das mulheres, apesar de diversas, são constantemente moldadas por discursos sociais, padrões culturais e expectativas normativas.

Dessa forma, *Falso Espelho* (2020) se estabelece como um instrumento crítico para a compreensão da condição feminina contemporânea. Tolentino não apenas compartilha sua vivência, mas também analisa como essa vivência se entrelaça com os mecanismos sociais que regulam a autoimagem, a performatividade e a identidade das mulheres. Ao refletir sobre a influência das redes sociais, do feminismo de mercado e da busca incessante pela validação externa, sua obra reafirma a importância do *espaço biográfico* como ferramenta essencial para interpretar as dinâmicas culturais que definem a subjetividade feminina na atualidade. Assim, a partir de sua própria trajetória, Tolentino descreve as experiências coletivas de sua geração, evidenciando como a construção do “eu” é inevitavelmente um reflexo das forças sociais e políticas que moldam o *espaço biográfico* feminino contemporâneo.

A reflexão de Jia Tolentino em *Falso Espelho* (2020) se concentra em torno da complexa relação entre identidade e narrativa, questionando se ela realmente é a pessoa que aparenta ser no papel ou se sua identidade só se consolida na medida em que é contada. “Precisaria sempre elaborar uma narrativa que [a] faz chegar até ela” (Tolentino, 2020, p. 9), pondera a autora, evidenciando a ideia de que a experiência individual se legitima através da narração de si mesma. Essa perspectiva se alinha ao pensamento de Leonor Arfuch, para quem a escrita autobiográfica é ao mesmo tempo uma expressão da interioridade e uma afirmação do “si mesmo” (Arfuch, 2010, p. 35).

Tolentino não apenas utiliza a escrita como um meio de autoafirmação, mas também como um espaço de desconstrução, onde ilusão e realidade se sobrepõem. A “superposição do privado sobre o público” (Arfuch, 2010, p. 37) se torna evidente em sua narrativa, pois ao expor suas experiências, ela também revela as contradições entre a autoimagem e as influências sociais que a moldam. Sua escrita funciona como um espelho invertido, permitindo que ela “possa ver o negativo da imagem” (Tolentino, 2020, p. 10), ou seja, aquilo que está além da superfície; o que foi omitido, distorcido ou condicionado pelas estruturas culturais que definem a subjetividade feminina na contemporaneidade.

Assim, *Falso Espelho* (2020), tenta reconstituir sua jornada, unir os prismas de sua história e reconstituir o espelho que a reflete. A autonarrativa se torna um testemunho das tensões entre autenticidade e performatividade; entre o desejo de se compreender e a impossibilidade de se desvencilhar completamente dos discursos que moldam essa

compreensão. Tolentino utiliza sua própria trajetória como lente, ou como um caleidoscópio, para examinar as dinâmicas sociais que regulam a identidade das mulheres, reforçando o *espaço biográfico* como um território de reflexão, questionamento e, acima de tudo, ressignificação do Eu.

2.1 “O EU NA INTERNET”

Aprendi a fazer minhas próprias imagens. (...) A internet, ao prometer uma audiência potencialmente ilimitada, começou a parecer o habitat natural da autoexpressão. (Tolentino, 2020)

Logo no primeiro capítulo, “O eu na internet”, Tolentino narra suas experiências desde os primórdios da internet, durante a adolescência, e tece reflexões críticas sobre o papel que a rede desempenha na sociedade contemporânea. A autora inicia suas autorreflexões analisando as experiências femininas no espaço virtual, explorando como a internet molda e é moldada pelas dinâmicas de gênero. Um dos principais pontos abordados por Jia Tolentino em *Falso Espelho* (2020) é a maneira como as redes sociais moldam a percepção que temos de nós mesmos e dos outros. Ela investiga como a criação de personas digitais – muitas vezes baseadas em filtros, edições e narrativas cuidadosamente construídas – pode levar à autoilusão e ao distanciamento do vivido, transformando a experiência concreta em uma projeção idealizada e fragmentada.

Um dos pontos centrais discutidos por Jia Tolentino é o impacto das redes sociais na construção da identidade e na forma como nos percebemos e somos percebidos. Ela analisa como a criação de personas digitais, muitas vezes moldadas por filtros, edições e narrativas cuidadosamente construídas, pode gerar um afastamento da realidade e uma ilusão de controle sobre a própria imagem. A necessidade de registrar e compartilhar momentos da vida passou de uma escolha para uma exigência, transformando a existência digital em um requisito para a validação social. Nesse contexto, a busca incessante por curtidas, seguidores e reconhecimento virtual pode mascarar sentimentos de solidão e insegurança, criando uma falsa sensação de pertencimento.

Além disso, Tolentino examina como certos discursos feministas contemporâneos contribuem para a perpetuação dessa autoilusão. Movimentos que exaltam o empoderamento feminino, como o *girl boss*, frequentemente impõem uma pressão adicional sobre as mulheres, exigindo que sejam não apenas fortes e independentes, mas também impecáveis em todas as

esferas da vida. A autora reflete sobre como essa exigência de aperfeiçoamento constante, muitas vezes disfarçada de liberdade, pode acabar reforçando padrões inalcançáveis e aprofundando a sensação de inadequação. Como ela pontua, a internet se tornou um espaço onde o incentivo à performance é constante: “para ser visto, você precisa agir, precisa se comunicar caso deseje manter uma presença virtual” (Tolentino, 2020, p. 19).

Tolentino questiona a cultura da perfeição, que impõe às mulheres a necessidade de serem não apenas fortes e independentes, mas também impecáveis em aparência e sucesso. Essa exigência incessante acaba criando uma ilusão de controle sobre a própria imagem, levando à autoilusão como forma de lidar com as pressões sociais. Nas redes sociais, essa lógica se intensifica: para manter uma presença relevante, é preciso estar constantemente performando, ajustando a própria identidade para corresponder a um ideal inatingível. Como a autora observa, mesmo quando a realidade escapa desse padrão, a versão idealizada de nós mesmos continua a brilhar no ambiente digital:

Mesmo quando nos tornamos cada vez mais tristes e feios na internet, a miragem de nosso melhor eu virtual continuou a brilhar. A internet é um meio em que o incentivo à performance é inerente. No mundo real, você pode simplesmente andar por aí vivendo a vida enquanto as outras pessoas olham para você. Mas, na internet, você não pode só andar por aí e ser visível; para que os outros o vejam, você precisa *agir*, precisa se comunicar caso deseje manter uma presença virtual. E uma vez que as plataformas mais relevantes são construídas em torno de perfis pessoais, pode parecer – primeiro em nível mecânico, depois com um instinto codificado – que o principal objetivo dessa comunicação é fazer com que você pareça interessante (Tolentino, 2020, p. 19).

Outro aspecto discutido por Tolentino é o narcisismo e o culto à imagem pessoal, que se manifesta tanto, na prática da *sinalização de virtude*, quanto na exposição constante do Eu, como um produto a ser consumido. A internet, ao transformar a identidade em um espetáculo contínuo, incentiva a autopromoção como um processo de otimização constante. Como a autora pontua, “A internet nos tornou especialistas em encenar a nós mesmos e nos vender como marca. O “*eu*” virou algo que precisa ser constantemente otimizado, promovido e aceito pelo público.” (Tolentino, 2020, p. 21).

Esse processo leva ao que Tolentino chama de *loucura cotidiana*, no qual a identidade pessoal é colocada no centro do universo. Ela compara essa dinâmica a um observador que ao olhar o mundo com um binóculo enxerga apenas a si refletido, ilustrando como a obsessão pela própria imagem pode distorcer a percepção de si e da realidade ao redor (Tolentino, 2020, p. 26–27). Esse ciclo vicioso, alimentado pela busca incessante por curtidas e aprovação social, não apenas intensifica a autoilusão, mas também impacta a saúde mental e a autenticidade das interações pessoais. A busca incessante por *likes* e comentários positivos pode alimentar um

ciclo vicioso de autoilusão e insatisfação, afetando negativamente a saúde mental e a autenticidade das interações pessoais.

A partir dessas observações, Tolentino faz uma análise da cultura contemporânea, destacando como esse espaço virtual pode levar à autoilusão e à desconexão com a realidade. Ao explorar temas como redes sociais, identidade digital, feminismo e narcisismo, Tolentino destaca a importância de questionar as narrativas construídas e examinar nossas motivações por trás da busca por validação e aceitação.

A internet é uma ferramenta poderosa que mudou a forma como nos comunicamos, consumimos informações e nos relacionamos com o mundo, explorando a relação entre a vida *online* e a realidade. Em suas autorreflexões sobre sua jornada no mundo digital, Jia Tolentino se aprofunda nas “marcas do coletivo no individual” (Arfuch, 2012, p. 21). Iniciando com o pensamento de que “no início, a internet parecia uma coisa boa” (Tolentino, 2020, p. 13), a autora conclui que agora “ela já se tornou o órgão central da vida contemporânea” (Tolentino, 2020, p. 23). Há todo um caminho individual para a construção desse *espaço biográfico*, que se torna um “estado da cultura” (Arfuch, 2012, p. 13).

As transformações sociais analisadas neste capítulo já haviam sido antecipadas por Leonor Arfuch, que observa como “tudo faz supor que o ‘futuro do presente’ trará inerentes e novas experiências nos limites” (2012, p. 13). A digitalização da identidade pessoal e a crescente necessidade de autoapresentação no espaço virtual exemplificam essa mudança, tornando cada vez mais tênue a linha entre o real e o construído.

Tolentino relembra sua fascinação, em 1999, ao criar um perfil *online* e trocar mensagens em salas de *chat*, experimentando pela primeira vez a possibilidade de existir em um espaço digital. No entanto, com o passar do tempo, essa presença virtual deixou de ser uma novidade para se tornar um requisito da vida contemporânea. Se antes a internet era um território de exploração, hoje a existência digital se tornou quase obrigatória: não basta estar no mundo, é preciso ser registrado digitalmente. As plataformas de redes sociais, estruturadas em torno de perfis pessoais, colocam a identidade do indivíduo no centro da experiência digital, mas, paradoxalmente, também a distorcem.

Ao criarmos um perfil *online*, tentamos projetar versões de nós mesmos que pareçam interessantes, atraentes ou coerentes com determinadas expectativas. No entanto, para comunicar essa identidade no ambiente virtual, é necessário performá-la da mesma forma que fazemos nas interações sociais presenciais, criando uma narrativa que equilibre quem somos, quem queremos ser e como desejamos ser percebidos. Tolentino sintetiza essa dinâmica ao

afirmar que, na internet, nos dividimos em múltiplos “eus”, cada um ajustado às demandas específicas do espaço digital. Como ela explica em *Falso Espelho*:

As pessoas que mantêm um perfil público na internet estão construindo um eu que pode ser visto simultaneamente por sua mãe, seu chefe, potenciais futuros chefes, sobrinhos de onze anos, antigos e novos parceiros sexuais, parentes que detestam suas visões políticas, assim como por qualquer um que se interesse em procurá-lo. (Tolentino, 2020, p. 28)

Em uma passagem do livro, Tolentino observa que a internet “começou a parecer o habitat natural da autoexpressão” (Tolentino, 2020, p. 17), porém os pensamentos não eram profundos. Jia Tolentino lembra que na adolescência escreveu em uma página chamada “Diário” que seria “completamente sincera” sobre sua vida, ainda que não se aprofundasse em “pensamentos pessoais” (Tolentino, 2020, p. 14). A internet hoje se distribui em performances de ser e ter, para influenciar a plateia a pensar sobre quem o “eu” é e a querer o que o “eu” tem.

A reconfiguração da subjetividade na contemporaneidade está profundamente ligada à ideia de realização pessoal como um objetivo central, quase uma obrigação. Esse ideal convive com uma crescente demanda por autoexpressão, que se manifesta na proliferação de “eus” virtuais, multiplicados em letras ou telas, como aponta Arfuch (2012). No entanto, essa busca por visibilidade e reconhecimento muitas vezes se transforma em uma obsessão, na qual nos tornamos seres como ratos de laboratório, constantemente em busca de recompensas imediatas, como destaca Tolentino (2020).

A promessa inicial da internet como um espaço para explorar e expressar um “eu” autêntico e melhorado parece ter se esgotado. Em vez de nos sentirmos livres para ser quem somos, acabamos presos a versões idealizadas de nós mesmos; reféns de nossas próprias representações virtuais, que demandam manutenção constante e aprovação alheia. Essa dinâmica revela uma contradição: ao mesmo tempo em que buscamos nos expressar, nos vemos limitados pelas expectativas e padrões impostos pelo ambiente digital.

Nessas circunstâncias, de acordo com Jia Tolentino, a partir de suas experiências, o falar e o fazer da “vida real” se tornam uma coisa só na vida virtual,

A internet minimiza a necessidade de ação física: para viver uma vida aceitável, e provavelmente valorizada, no século XXI, você não precisa fazer muita coisa além de sentar diante de uma tela. A internet pode parecer uma linha direta surpreendente com a realidade [...] mas ela também pode tirar nossa energia da ação propriamente dita, deixando a esfera do mundo real para as pessoas que já as controlam, e nos mantendo ocupados com sucessivas tentativas de explicar nossa vida da melhor forma possível. (Tolentino, 2020, p. 30)

Os algoritmos, como aponta Jia Tolentino (2020), desempenham um papel central na construção e reforço do nosso senso de identidade. Eles filtram notícias, conteúdos culturais e

até mesmo interações interpessoais com base em nossos perfis, criando uma espécie de espelho digital que reflete apenas aquilo que já conhecemos ou acreditamos. Essa dinâmica coloca a identidade individual no centro do universo *online*, mas, ao mesmo tempo, a manipula, moldando-a conforme os interesses e lógicas das plataformas digitais.

Um exemplo marcante dessa influência, para a escritora, foi o impacto das eleições de 2016 nos Estados Unidos, que ecoou nas eleições brasileiras de 2018. Tolentino observa que, nesse contexto, a internet deixou de ser um reflexo das questões *offline* para se tornar uma força ativa na conformação da realidade, amplificando e distorcendo aspectos negativos da vida social e política. Assim, o ambiente digital, que antes parecia um espaço de expressão e conexão, transformou-se em um mecanismo poderoso de influência e manipulação, afetando não apenas como nos vemos, mas também como entendemos e interagimos com o mundo ao nosso redor.

As previsões de Jia Tolentino, quanto aos espaços que a internet ainda dominaria, foram realizadas com a chegada da pandemia em 2020. Fatos que ela afirmava estarem “batendo na porta” entraram e se instalaram nos lares dos indivíduos ao redor do mundo. Para a escritora, “tudo está sendo canibalizado, e não somente bens ou trabalho, mas também personalidade, relacionamentos e atenção. O próximo passo é a completa identificação com o mercado online, a fusão física e espiritual com a internet.” (Tolentino, 2020, p. 49).

No texto de Tolentino, observamos que a construção da subjetividade se conecta diretamente com a própria identidade da internet, que necessita de constante aprovação. Para isso, a performance se adequa ao público, e não ao indivíduo que a publicou: um “fluxo ininterrupto de coraçõezinhos e curtidas e visualizações, aglomerados em números junto ao seu nome” (Tolentino, 2020, p. 27). O único vestígio de nossa identidade que nos resta é nosso próprio nome e autoimagem que confirma nossa identidade. O autorreconhecimento e permanência são mantidos pelo nome e a imagem, que iniciam o perfil digital e o mantém, por maiores que sejam os mascaramentos e performances.

A internet se tornou um ambiente de autoexpressão, porém, os pensamentos não são profundos. Como já destacado, Jia Tolentino lembra que na adolescência escreveu, em uma página chamada “Diário”, que seria sincera sobre sua vida, ainda que não se aprofundasse nela e pensamentos pessoais. Mantido o formato, a internet hoje é distribuída de acordo com performances de personalidade, que influenciam a plateia a pensar que o sujeito é e possui o que foi sugestionado em seu perfil.

Diante das telas, os indivíduos passam horas acompanhando pessoas que muitas vezes conhecem apenas virtualmente, aceitando suas performances como representações autênticas

de suas personalidades. Tolentino observa como essa dinâmica mudou a forma como nos relacionamos com nossa própria identidade: “Se antes nos sentíamos livres para sermos nós mesmos online, agora estávamos acorrentadas às nossas versões virtuais” (2020, p. 18). Essa observação evidencia um dos paradoxos da era digital: ao invés de liberdade oferecer, a internet impõe uma vigilância constante sobre a autoimagem, tornando a presença *online* uma necessidade quase compulsória. Nesse contexto, a realização pessoal se confunde com o reconhecimento social, e a autoexpressão se torna uma exigência incessante, reforçando a obsessão por manter uma identidade digital coerente e admirável.

A partir das reflexões de Arfuch (2010, 2012), podemos perceber como o “eu” na internet se configura simultaneamente como palco e plateia, ajustando sua atuação enquanto interage com outros perfis e reforça modelos estéticos e comportamentais marcados por filtros e cenários. No entanto, enquanto as plataformas digitais prometem conexões, elas frequentemente resultam em um estado de alienação coletiva. Desta forma, à medida que nos dedicamos à construção e manutenção de nossas identidades virtuais, o corpo físico se torna secundário. Investimos em cadeiras ergonômicas, telas maiores e rotinas que minimizam a percepção do corpo, tornando-o quase invisível diante da transformação digital.

O impacto dessa deslocação pode ser drástico: as horas dedicadas às redes sociais transformam nossos corpos, e as alterações físicas que surgem nesse processo são frequentemente combatidas por procedimentos cirúrgicos arriscados, tudo para sustentar a aparência idealizada que projetamos *online*. O *eu digital* precisa parecer consistente e atraente para um público que, na maioria das vezes, pouco nos conhece na vida *offline*. Acreditar na performance garante que as conexões sejam mantidas e validadas, não pelo sujeito real, mas pela pessoa virtual que ele construiu.

Jia Tolentino reflete, a partir de suas próprias experiências, que a internet foi concebida de maneira a gerar as distorções que hoje testemunhamos. A ideia de que ela serve para criar conexões genuínas acaba sendo, na prática, um incentivo para que as pessoas construam e projetem determinadas impressões sobre si mesmas para os outros. Podemos ilustrar essa dinâmica com um exemplo simples: ao observar um pôr do sol, a tendência não é apenas apreciar o momento, mas sim comunicá-lo ao público, transformando a experiência em algo performático. Tolentino convida o leitor a refletir sobre as imagens compartilhadas nas redes sociais, mostrando como elas são cuidadosamente filtradas, editadas e recortadas para transmitir uma versão idealizada da realidade, que muitas vezes não corresponde ao que de fato aconteceu. Essa prática revela como a busca por validação e aprovação *online* pode distorcer não apenas

como nos apresentamos, mas também a maneira como vivenciamos e registramos nossos próprios momentos.

Todas as características da fotografia que emergiam naturalmente da imagem – como os conceitos de Barthes (2018), *punctum*¹³ e choque fotográfico – agora podem ser manipuláveis pelas novas objetivas e pelas câmeras dos celulares. A força performática está intrinsicamente ligada a um sistema de valorização, que pode ser associado ao conceito de valor biográfico, explorado no primeiro capítulo. Esse valor biográfico, como sugere Jia Tolentino, manifesta-se naquilo que ela chama de “sinalização de virtude” (2020, p. 19), uma prática que orienta muitas das ações na vida *online*.

Trata-se de uma dinâmica em que as pessoas não apenas buscam ser vistas, mas também desejam ser reconhecidas como “boas” ou virtuosas, moldando suas ações, imagens e falas conforme o que a plateia virtual espera perceber. Dessa forma, os atos performativos do “eu” só ganham sentido e impacto quando há uma valorização externa desse “eu” que performa. Em outras palavras, a performatividade *online* depende da aprovação e do reconhecimento alheio, criando um ciclo em que a autenticidade muitas vezes é sacrificada em prol da construção de uma imagem idealizada e socialmente validada.

Tolentino descreve um “futuro fragmentado” (2020, p. 16), no qual o comércio se infiltra profundamente na existência humana, transformando identidades e relacionamentos em mercadorias. Segundo a autora, a internet já consolidou um ecossistema que explora nosso tempo e monetiza nossas identidades, convertendo os indivíduos em recursos naturais do capitalismo digital.

Os influenciadores digitais são a personificação desse fenômeno, mas o cerne da questão está nas pessoas que consomem esse conteúdo e passam a buscar a perfeição e os estilos de vida idealizados que veem nas redes: “a performance fica presa ao reino nebuloso dos sentimentos, através de um fluxo ininterrupto de coraçõezinhos e curtidas e visualizações, aglomerados em números junto ao seu nome” (Tolentino, 2020, p. 27). Esses indivíduos, influenciados pelas narrativas de sucesso e beleza, tornam-se os últimos recursos do sistema, ao se concentrarem em corpos e vidas aparentemente perfeitos e competitivos, em detrimento de uma busca por conexões sociais e coletivas. Essa dinâmica ganha ainda mais força no universo feminino, já que as mulheres são as que mais sofrem pressão para se conformarem a esses padrões de

¹³ Segundo Roland Barthes (2018, p. 47), *punctum* é “aquele acaso que nela me despuncta (mas também me fere, me punge)”. O *punctum* é um detalhe inesperado que provoca uma ocorrência subjetiva e afetiva no observador, tornando a experiência da imagem única e pessoal.

perfeição, perpetuando um ciclo de exigências estéticas e comportamentais que reforçam a individualização e a desconexão com o coletivo.

Para reforçar ainda mais essas identidades, os algoritmos filtram todas as informações, conectando-as com interações baseadas em nosso perfil digital e com dados que entregamos constantemente quando nos conectamos com determinados perfis. O que faz com que tudo se pareça com nosso reflexo e, ao mesmo tempo, manipula nossa identidade.

A internet, sem dúvida, trouxe aspectos positivos para nossas vidas, como a possibilidade de manter conexões com pessoas distantes; facilitar o acesso à educação e ao trabalho, e até mesmo se tornar uma ferramenta essencial durante o isolamento imposto pela pandemia de COVID-19, a partir de 2020. Esse período intensificou a migração das relações sociais para o ambiente virtual, alterando profundamente a dinâmica entre o real e o digital. No entanto, junto com Jia Tolentino nos questionamos “como a internet ficou tão ruim, tão capaz de nos confinar, tão inevitavelmente pessoal e tão politicamente determinante?” (2020, p. 23). A internet transformou radicalmente o mundo social, redefinindo conceitos como espaço, sujeito, subjetividade e identidade.

Para as gerações mais recentes, é cada vez mais difícil imaginar como era a vida antes da existência da rede, já que ela se tornou uma extensão inevitável da experiência humana. A própria Tolentino, que nasceu em 1988, reflete que sua “única experiência no mundo foi essa em que o apelo pessoal é primordial e a autoexposição é incentivada” (2020, p. 28), destacando como a cultura digital moldou não apenas as interações sociais, mas também como nos entendemos e nos apresentamos ao mundo.

O capítulo “O eu na internet” é encerrado com reflexões sobre nós na internet. O que está acontecendo e o que nos resta fazer para que nossos “eus” ainda consigam manter sua identidade é distinguir o real do virtual, refletir sobre a influência dos outros sobre si e poder ainda construir uma jornada na realidade: “Não há mais terras para o capitalismo cultivar, a não ser o eu. (...) não temos nada além de nossas pequenas tentativas de reter nossa humanidade” (Tolentino, 2020, p. 49).

As reflexões de Jia Tolentino (2020) sobre o “eu” e o espaço que este “eu” (sobre)vive são pontuais, acerca, sobretudo, das experiências concretas e virtuais que permeiam o *espaço biográfico* contemporâneo. O futuro previsto em “O eu na internet” chegou rápido demais. A pandemia potencializou nossas identidades virtuais, modificou nossas relações e restringiu nossos espaços físicos a nossas casas, de modo que nossa busca por expansão e abstração se deslocou para o espaço virtual.

Todas essas considerações feitas quanto a internet e quanto a como nossos “eus” se comportam nesse espaço refletem a ideia de Leonor Arfuch (2012) ao dizer que ao

abordar essa constelação problemática, este “espaço biográfico” [...] para transformar-se em vetor analítico e crítico da sociedade contemporânea, requereria, [...] a articulação de diferentes olhares disciplinares – [...] uma reelaboração das próprias ideias de espaço, sujeito, subjetividade e identidade. (Arfuch, 2012, p. 16)

Assim, neste capítulo, a forma com que Jia Tolentino explora a complexa relação entre a vida *online* e a “vida real”, destaca como essas duas esferas, hoje indissociáveis, influenciam e moldam a construção da imagem feminina. A autora demonstra, de maneira enfática, que a idealização da mulher é um conceito maleável, mas sempre limitado por padrões genéricos que permitem apenas uma ilusão de individualidade.

De acordo com Tolentino, “a mulher ideal sempre foi genérica. (...) O conceito de mulher ideal é apenas flexível o bastante para permitir uma ínfima individualidade. A mulher ideal sempre acredita que se construiu sozinha” (2020, p. 85). Essa reflexão revela como as pressões sociais e digitais se entrelaçam, criando expectativas que, embora aparentemente personalizadas, continuam a reforçar modelos restritivos de feminilidade. Assim, Tolentino nos convida a questionar até que ponto a autonomia feminina é genuína ou apenas mais uma performance moldada por estruturas que perpetuam a busca por uma perfeição inatingível.

2.2 “A OTIMIZAÇÃO CONSTANTE”

Tudo nessa mulher foi controlado a ponto de permitir uma imagem de espontaneidade. (Tolentino, 2020)

No capítulo “A otimização constante”, Jia Tolentino faz uma autorreflexão sobre sua própria rotina em busca do corpo perfeito e sobre “as aplicações constantes e sem fim da ideia de que, ao longo do tempo, os corpos femininos devem melhorar seu desempenho no mercado” (2020, p. 10). A autora aborda um tema cada vez mais presente na sociedade atual: a busca incessante pela otimização física e pessoal. Ela discute como essa busca pode se tornar uma armadilha, levando as pessoas a uma constante insatisfação e a uma sensação de nunca serem boas o suficiente.

Lembramos aqui as questões que Naomi Wolf (2020) traz em relação a essas novas formas de controle feminino. Para a autora, as mulheres são manipuladas conforme os novos alcances de liberdade que elas alcançam. Segundo Wolf, “à medida que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido,

expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social” (2020, p. 27). Ela ainda considera que,

A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem encarná-la e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens. [...] Consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. (Wolf, 2020, p. 29)

O que dialoga com o conceito que Tolentino chama de “otimização”, para analisar a cultura do *fitness*, no âmbito da moda e do consumismo ligado à saúde e bem-estar. Quando direcionado ao público feminino, este fenômeno pode transformar seus corpos em objetos que constantemente procuram “evolução”, como também pode criar ideais inalcançáveis de beleza e sucesso, estimulando as mulheres a moldarem seus corpos conforme as expectativas sociais.

Podemos refletir sobre esses fatos à luz da crítica de Susan Sontag (2004) quanto à manipulação das imagens, ainda que sua análise tenha sido feita antes do surgimento das mídias sociais e não se referisse especificamente à idealização de corpos. Sontag, em sua obra, discutiu como as imagens são construídas, interpretadas e utilizadas para influenciar percepções e comportamentos, destacando o poder que elas têm de moldar a realidade.

Aplicando essa perspectiva ao contexto atual, é possível observar que as mídias sociais amplificam esse mecanismo, especialmente no que diz respeito à disseminação de padrões estéticos considerados ideais. Essas imagens, ao serem constantemente reproduzidas e valorizadas, geram um impacto emocional profundo sobre as mulheres, incentivando-as a buscar uma conformidade com esses modelos. Dessa forma, embora Sontag (2004) não tenha abordado diretamente a questão dos corpos idealizados, sua reflexão sobre a manipulação das imagens oferece uma base crítica para compreender como as representações visuais nas redes sociais perpetuam padrões inatingíveis e influenciam a autoimagem feminina.

Tolentino inicia o capítulo “A otimização constante” trazendo uma reflexão sobre a cultura do empreendedorismo e da produtividade, a qual, para ela, se atribui valores fundamentais na sociedade contemporânea. Essa lógica, que atravessa o mundo do trabalho e a vida pessoal, impacta diretamente em como as mulheres se posicionam e são percebidas. O mercado além de exigir que elas sejam altamente produtivas, estabelece padrões de aparência e comportamento que devem ser continuamente aprimorados. Tolentino observa como essa dinâmica transforma a mulher em um produto a ser constantemente lapidado e otimizado, em busca de maior valor social e profissional:

Essa mulher está realmente interessada em qualquer coisa que o mercado exigir dela (boa aparência, impressão de uma juventude prolongada ao infinito, habilidades avançadas em autoapresentação e autovigilância). Ela também está interessada em tudo o que o mercado lhe oferece: todas as ferramentas que farão com que ela pareça mais atraente e ainda mais apresentável, para que assim ela extraia de sua posição particular o máximo valor possível. (Tolentino, 2020, p. 84-85)

A ideia de que é possível alcançar o sucesso e a felicidade por meio do trabalho árduo e da otimização constante é propagada em todos os meios de comunicação e se tornou uma espécie de mantra para muitas pessoas. No entanto, Jia Tolentino argumenta que essa cultura pode ser prejudicial à saúde mental e emocional das mulheres. Ela cita exemplos de pessoas que se tornaram obcecadas pela busca da perfeição em todas as áreas de suas vidas, desde a aparência física até o desempenho no trabalho e nos relacionamentos pessoais.

A mulher ideal de hoje é o tipo que coexiste facilmente com uma forma de feminismo convencional e simpático ao mercado. Esse tipo de feminismo se construiu de maneira a ser visível e atraente ao maior número de pessoas possível. Ele também supervaloriza o sucesso individual das mulheres. O feminismo não erradicou a tirania da mulher ideal, mas antes consolidou essa tirania e a tornou mais complexa. Hoje em dia, para uma mulher, talvez seja mais psicologicamente simples do que jamais foi passar a vida caminhando na direção de uma miragem idealizada de sua própria imagem. [...] Desse tipo magnífico de poder constante, e muitas vezes prazeroso, que tal imagem exerce sobre seu tempo, seu dinheiro, suas decisões, sua individualidade e sua alma. (Tolentino, 2020, p. 86-87)

A autora também discute como as redes sociais contribuem para essa cultura da “otimização constante”, ao criar uma pressão constante para as pessoas mostrarem uma imagem perfeita de si mesmas. A necessidade de mostrar uma vida idealizada nas redes sociais pode levar as pessoas a se compararem constantemente com os outros e a se sentirem inadequadas. Jia Tolentino diz que essa busca incessante da imagem e identidade ideais, principalmente ligada à imagem do próprio corpo, pode ser vista como uma forma de autoilusão, já que nunca há um fim para essa busca, sempre haverá algo mais para melhorar; algo mais para alcançar. Isso pode levar as pessoas, sobretudo as mulheres, a uma sensação de nunca serem boas o suficiente e a uma constante insatisfação.

Em tempos mais recentes, a mulher ideal passou a ser qualquer coisa que ela quiser ser, desde que consiga agir de acordo com a crença de que se aperfeiçoar e aprimorar sua relação com o mundo é tanto uma questão de trabalho quanto de prazer – de “estilo de vida”. A mulher ideal passou a habitar um estrato de sucos caros, academias de luxo, cuidados com a pele e férias, e assim permanece feliz. (Tolentino, 2020, p. 86)

O impacto das pressões sobre a imagem feminina pode ser aproximado à maneira de pensar de Simone de Beauvoir (2019a, 2019b) e Judith Butler (2018), que acreditam que a constituição do “eu” é constantemente influenciada pelo olhar externo e pelas expectativas sociais. Tolentino destaca que a autoimagem compartilhada nas redes sociais é uma forma de

expressão, como também um mecanismo de validação, no qual a autenticidade é frequentemente sacrificada em nome da aprovação social: “A mulher ideal, em outras palavras, está sempre se otimizando. Ela tira vantagem da tecnologia, tanto na maneira de transmitir sua imagem quanto por meio do meticuloso aprimoramento dessa imagem” (Tolentino, 2020, p. 84–85).

O aprimoramento da imagem feminina, para Jia Tolentino, é a nova forma de controle social feminino, sempre projetada para parecer natural. Agora, todas as realizações femininas são apresentadas como divertidas e interessantes, como “domesticidade, aperfeiçoamento físico, aprovação masculina, manutenção da simpatia, além de vários tipos de trabalho não remunerado” (Tolentino, 2020, p. 85). Tudo isso com ares de ideais próprios, para que ela acredite em sua individualidade. A partir dessas constatações, Tolentino analisa como ela faz parte dessas mulheres; dessa geração que precisa ter tantas habilidades e formas para constituírem uma imagem feminina.

A autora continua sua reflexão com relatos sobre as diversas práticas às quais já se submeteu em busca do corpo ideal, desde aulas prometendo transformações físicas perfeitas até dietas restritivas e de baixas calorias. Essas conquistas, no entanto, não são vistas apenas como escolhas pessoais, mas sim como indicadores de sucesso individual, reforçando a ideia de que a perfeição estética e o autocuidado são sinônimos de realização.

A filósofa Judith Butler (2018), ao trazer as reflexões de Simone de Beauvoir para dialogar com suas ideias mais recentes, propõe uma análise sobre a performatividade feminina, destacando que “ser mulher” é uma construção histórica e social, transformada conforme as resistências e conquistas das mulheres ao longo do tempo. Para Butler, a feminilidade não é uma essência fixa, mas uma performance reiterada, moldada por normas culturais e expectativas sociais. Nesse sentido, a busca pelo corpo perfeito e pelo desempenho ideal pode ser entendida como parte dessa performatividade, na qual as mulheres são constantemente pressionadas a se adequar a padrões que refletem as demandas de cada época. Assim, tanto Tolentino (2020) quanto Butler nos convidam a refletir sobre como essas expectativas são internalizadas e como elas influenciam a maneira como as mulheres se veem e se apresentam ao mundo.

ser mulher é ter se tornado mulher, ou compeli o corpo a se conformar a uma noção histórica de “mulher”, induzir o corpo a se tornar um signo cultural, a se materializar obedecendo uma possibilidade historicamente delimitada, e a levar adiante esse projeto corporal de modo contínuo e reiterado. A ideia de “projeto”, no entanto, sugere a força originária de uma vontade radical, e como o gênero é um projeto que tem como propósito a sobrevivência cultural, o termo “estratégia” sugere de forma mais apropriada a situação de coerção em que a performance de gênero ocorre sempre e de formas diversas. Assim, como uma estratégia de sobrevivência, o gênero é uma performance que envolve consequências claramente punitivas. (Butler, 2018, p. 5-6)

Nesse contexto, o que Judith Butler (2018) descreve como uma "consequência punitiva" já está presente durante a própria performance feminina contemporânea. Isso porque, para alcançar metas cada vez mais inatingíveis, as mulheres se submetem a práticas que são, em si mesmas, punitivas, como dietas extremas, exercícios exaustivos e rotinas de beleza que geram dor física e privação. Tolentino critica essa busca incessante, afirmando que “tentar encontrar uma maneira de ser uma mulher ‘melhor’ é um projeto ridículo e muitas vezes amoral” (2020, p. 87). Ela ressalta que, nesse processo, muitos dos prazeres associados à autoexpressão ou ao autocuidado se transformam em armadilhas, enquanto as expectativas do público – ou da sociedade – só aumentam, criando um ciclo sem fim de exigências.

Ainda assim, mesmo diante da impossibilidade de alcançar esses ideais, as mulheres continuam perseguindo essa otimização, movidas pela pressão de corresponder a padrões que, por definição, estão sempre fora de alcance. Essa dinâmica revela como a performatividade feminina, longe de ser libertadora, pode se tornar uma fonte de opressão e frustração constante.

Tolentino traz essas considerações quando lembra de todas as vezes que ela faz algo movida por interesse de aperfeiçoamento físico, “como ir a uma aula de *barre* ou almoçar em uma rede de saladas como o Sweetgreen, que não parece um lugar para comer, mas um posto de abastecimento” (2020, p. 87). Ela o chama assim porque, pela sua experiência, o propósito da vida das clientes dessas lojas de saladas é continuar seu trabalho enquanto “enfia goela abaixo uma tigela de nutrientes que afasta o aspecto não saudável da vida profissional urbana” (Tolentino, 2020, p. 88).

O crescimento de estabelecimentos que oferecem refeições rápidas e pouco calóricas é evidente em uma simples caminhada pelos centros urbanos, especialmente em áreas repletas de grandes escritórios. Esse comportamento reflete uma tendência que também é retratada em filmes e séries contemporâneas, onde personagens femininas focadas em suas carreiras são representadas priorizando a produtividade em detrimento de uma alimentação adequada.

Um exemplo notável é a série *The Bold Type* (2017-2021), que acompanha as trajetórias de Jane, Sutton e Kat, três mulheres que trabalham em uma revista de moda. Ao longo das cinco temporadas, elas raramente são vistas fazendo refeições completas durante o horário de trabalho. Em vez disso, aparecem com potes de saladas, consumidos às pressas durante reuniões ou conversas importantes, reforçando a ideia de que não há tempo a perder com alimentação; nem espaço para calorias "desnecessárias".

Produtos midiáticos de grande repercussão, como séries de TV, têm o poder de narrar histórias com as quais o público se identifica e, muitas vezes, se inspira. Ao retratar esse tipo de comportamento, essas produções não apenas refletem um costume já existente, mas também

o normalizam e incentivam sua reprodução. Como observa Jia Tolentino, a prática de comer saladas de forma rápida e mecânica, sem interromper o fluxo de trabalho – como checar e-mails ou participar de reuniões –, é vista como “a definição de vida boa. Significa progresso, individuação” (2020, p. 89).

A autora ainda destaca que essa alimentação mínima é justificada pela ideia de que, ao “consumir nutrientes”, as mulheres estão prontas para “consumir dados” (Tolentino, 2020, p. 88), ou seja, manter-se produtivas e conectadas. Além disso, a otimização do corpo, alinhada à busca por uma carreira de sucesso, torna-se parte essencial da construção da imagem feminina ideal. Essa dinâmica revela como a pressão por eficiência e perfeição se estende não apenas ao trabalho, mas também ao corpo, reforçando padrões que exigem uma constante renúncia ao prazer e ao bem-estar em nome da produtividade e da aceitação social.

De suas memórias da adolescência, escritas em seus diários, Jia Tolentino resgata lembranças do tempo de convivência com suas colegas de escola, que para ela foi “o longo período em que as garotas, esmagadas por súbitas expectativas de beleza, transmitem umas às outras anorexia e bulimia como se fossem algum tipo de vírus” (2020, p. 90). A autora lembra ainda que essas influências tiveram efeito contrário. Quanto mais as líderes de torcida reprovaram sua alimentação, mais ela comia carboidratos. Ela rememora:

Evitei as neuroses que pareciam endêmicas, mas, toda vez que meus amigos falavam sobre dietas ou exercício, eu ainda podia sentir uma tensão compulsiva ganhando vida dentro de mim, uma súbita vontade de pular uma refeição e fazer abdominais. Para fugir disso, eu evitava a academia, e continuava comendo como alguém com larica: eu passara a ver saúde como disciplina, disciplina como punição, e punição como um conceito que me jogaria em uma espiral de vômito e contagem de calorias. Durante a maior parte da década, imaginei que estaria melhor sendo um pouquinho não saudável e deixando de lado a busca ativa por qualquer coisa relacionada ao corpo. (Tolentino, 2020, p. 91)

A partir do relato da autora, é possível estabelecer uma conexão com a relação complexa que as adolescentes desenvolvem com seus corpos. Durante a adolescência, a vigilância sobre o corpo feminino em formação é intensa, e as jovens muitas vezes não estão preparadas para lidar com tamanha pressão. As meninas brasileiras que cresceram nos anos 2000, por exemplo, foram influenciadas por revistas *teens*, como a “Capricho”, que embora fossem populares, contribuíram para agravar os problemas de autoimagem dessa geração.

Um exemplo emblemático das publicações dessa revista é a edição nº 892, de 14 de julho de 2002, que estampou na capa a atriz Priscila Fantin, conhecida por seu papel em *Malhação* (1999). A fotografia mostrava a atriz de corpo inteiro, com as calças levemente abaixadas e uma expressão de constrangimento, acompanhada da frase: “sou feliz com o meu

corpo”. A pergunta que surge é: por que ela não seria feliz com seu próprio corpo? A própria revista responde na matéria: “longe de ser magrinha, Priscila Fantin, a Maria de *Esperança*, é contra a ditadura do padrão de beleza” (2002). Apesar de Fantin ser protagonista de uma novela de sucesso, o que poderia gerar várias pautas interessantes para a reportagem de capa, foi justamente essa característica – sua suposta “não conformidade” com o padrão de magreza – que a revista escolheu destacar, reforçando, mesmo que de forma contraditória, a obsessão com o corpo e a aparência. Esse exemplo ilustra como a mídia da época, mesmo ao tentar abordar temas como autoaceitação, acabava por reforçar os mesmos padrões que criticava, expondo as adolescentes a mensagens conflitantes e aumentando a pressão sobre seus corpos em desenvolvimento.

A adolescente Jia, a partir da observação do comportamento de suas colegas, conseguiu escolher o comportamento que ela iria seguir: ser a magrinha louca por dietas ou a cheinha que se alimenta com *fast-food*. Mesmo não tenha sido bom para a sua saúde, nem o ideal para a sua imagem, foi como ela conseguiu lidar por tantos anos com a situação naquela época. Ela conta em seu diário que esse foi “o longo período em que as garotas, esmagadas por súbitas expectativas de beleza, transmitem umas às outras anorexia e bulimia como se fossem algum tipo de vírus” (Tolentino, 2020, p. 90).

Ao se tornar adulta, Jia Tolentino vivenciou experiências que, embora ainda relacionadas à alimentação, assumiram um sentido diferente. Durante seu período como voluntária no Corpo da Paz, ela passou um ano em um vilarejo no Quirguistão, onde questões como aparência e padrões estéticos tornaram-se irrelevantes diante da urgência de garantir saúde e alimentação básica para si e para aqueles ao seu redor. No entanto, ao retornar aos Estados Unidos, Tolentino foi imediatamente inundada por ofertas de serviços promocionais do Groupon, muitos dos quais prometiam corpos perfeitos por meio de dietas, exercícios e tratamentos estéticos. Essa transição abrupta entre realidades tão distintas evidenciou o contraste entre uma vida focada em necessidades essenciais e outra dominada por padrões de beleza inatingíveis.

Foi nesse contexto que ela conheceu o *Pure Barre*, um método de exercícios inspirado no balé que prometia às praticantes o “corpo de ampulheta” da instrutora. Tolentino descreve a experiência como “uma atividade maníaca e ritualizada”, realizada em um ambiente onde “a parede dianteira era coberta de espelhos. As mulheres encaravam seus reflexos com rostos sem expressão, preparando-se” (2020, p. 94). Essa descrição revela não apenas a obsessão com a aparência, mas também a desconexão entre o corpo e a subjetividade, já que as participantes pareciam mais focadas em alcançar um ideal externo do que em se conectar consigo mesmas.

A promessa de que aulas intensivas de balé poderiam resultar em corpos perfeitos provavelmente se baseia na imagem de magreza excessiva associada às bailarinas clássicas. No entanto, essa magreza muitas vezes é resultado de ensaios exaustivos e dietas restritivas, que pouco têm a ver com saúde ou bem-estar. Curiosamente, Isadora Duncan, pioneira da Dança Moderna no início do século XX, já buscava se libertar das convenções rígidas do balé, defendendo uma expressão corporal mais livre e natural para as mulheres. No entanto, no século XXI, o balé foi ressignificado como uma prática para alcançar corpos “ideais”, reforçando padrões estéticos que perpetuam a obsessão pela magreza e pela perfeição. Essa contradição ilustra como práticas que poderiam ser expressões artísticas ou de autocuidado são transformadas em ferramentas de controle e conformidade, especialmente sobre os corpos femininos.

A busca pela otimização constante, como aponta Jia Tolentino, ganhou força por volta de 2010, quando o método *Pure Barre* atingiu um pico de popularidade. Um artigo do Times sobre tendências da época destacou que as aulas eram seguidas “quase como um culto”, pois prometiam às mulheres a possibilidade de “replicar o corpo invejável de uma dançarina: longo e magro, esbelto, mas não volumoso” (Tolentino, 2020, p. 97). Essa descrição não apenas reforça o ideal de corpo feminino considerado desejável, mas também evidencia o incentivo cultural para que as mulheres busquem alcançá-lo a qualquer custo.

Essa dinâmica está diretamente ligada à noção de performance desenvolvida por Judith Butler (2018), que entende o corpo como uma construção cultural, moldado não apenas por convenções que regulam como ele deve ser apresentado e performado, mas também por normas tácitas que determinam como ele é percebido socialmente. Como a autora afirma,

O corpo sofre uma certa construção cultural, não apenas pelas convenções que sancionam e proíbem o modo como alguém atua o próprio corpo, o ‘ato’ ou a performance que o corpo de alguém é, mas também pelas convenções tácitas que estruturam o modo como o corpo é culturalmente percebido (Butler, 2018, p. 8).

O incentivo para essa demanda por performances corporais parte, em grande medida, da própria percepção que as mulheres têm de seus corpos. No caso do corpo feminino, ele só é socialmente validado se estiver alinhado às convenções da imagem idealizada – magra, esbelta e disciplinada. Mas onde fica a individualidade desse corpo? Tolentino observa que hoje o *Pure Barre* se tornou um fenômeno nacional: “Milhares de salas idênticas com paredes de espelhos estão espalhadas por nosso vasto país, contendo mulheres vestidas de forma idêntica, fazendo exatamente os mesmos movimentos exatamente no mesmo horário” (2020, p. 98). Essa padronização não apenas apaga as singularidades dos corpos, mas também reforça a ideia de

que a perfeição física é um objetivo coletivo, a ser alcançado por meio da repetição de gestos e rituais que negam a diversidade e a autonomia feminina. Assim, a busca pelo corpo ideal revela-se não apenas como uma questão estética, mas como um mecanismo de controle que limita a expressão individual e reforça normas culturais opressivas.

Jia Tolentino, que na adolescência resistiu às pressões estéticas, na vida adulta não conseguiu escapar completamente dessas demandas. Mesmo quando o método *Pure Barre* era caro demais para seu orçamento de universitária, ela continuou a pagar pelas aulas, vendo-as como “um investimento em uma vida mais funcional” (Tolentino, 2020, p. 99). No entanto, a autora questiona se o investimento era realmente em saúde, já que, para ela, “a resistência que o método *barre* constrói talvez seja mais psicológica do que física. O grande mérito do *barre* é deixá-la em forma para uma vida capitalista hiper acelerada” (2020, p. 99, grifo da autora). Essa vida, como aponta Naomi Wolf (2020), exige que a beleza seja definida como “uma qualificação legítima e necessária para a ascensão de uma mulher ao poder” (p. 50). Dessa forma, a busca pela otimização do corpo não é apenas uma questão estética, mas também uma exigência social e econômica.

Esse processo de “otimização constante” leva as mulheres a buscarem extrair o máximo de si mesmas, seja na aparência, seja na performance. Como observa Tolentino (2020), “todos nós queremos tirar o máximo do que temos [...] da forma mais perfeita, funcional ou eficaz possível” (p. 106). Nesse contexto, surgiu uma nova indústria para “dar à otimização um uniforme: o estilo *athleisure*, o tipo de roupa que você usa quando está atuando ou sinalizando o desejo de ter uma vida otimizada” (p. 106). Essas roupas, inspiradas em trajes de ginástica, ganharam cores, estética e marcas que prometem “esculpir” o corpo, sendo majoritariamente direcionadas ao público feminino. A combinação dessas formas de controle – na alimentação, no corpo e na moda – otimiza não apenas a aparência, mas também a performance das mulheres, reforçando padrões que exigem constante disciplina e autocontrole.

Simone de Beauvoir (2019b) já alertava que “a despreocupação se torna de imediato uma falta de compostura; esse controle de si a que a mulher é obrigada se torna uma segunda natureza na ‘moça bem comportada’” (p. 72). Hoje, o esforço para se encaixar nesses padrões foi rebatizado de “autocuidado”, uma estratégia que transforma a pressão estética em algo aparentemente positivo e desejável. Dessa forma, as próprias mulheres passam a internalizar e reproduzir esse controle sobre seus corpos. Refletindo sobre suas experiências, Tolentino compara a evolução dessa dinâmica:

no lugar de sermos aconselhadas por revistas de meados do século XX a gastar tempo e dinheiro para nos tornarmos mais radiantes para nossos maridos, podemos agora

aconselhar umas às outras a fazer exatamente as mesmas coisas, mas para nós mesmas.” (2020, p. 105)

Essa mudança, no entanto, não elimina a opressão; apenas a recicla, mantendo as mulheres presas em um ciclo de exigências que se disfarçam de empoderamento. Além disso, esse processo de autocontrole e aprimoramento constante não se limita à estética, mas se estende a todos os aspectos da vida contemporânea das mulheres. A necessidade de otimizar cada aspecto da existência, desde a aparência física até a produtividade e o bem-estar emocional, torna-se um esforço contínuo de aprimoramento pessoal na vida diária da mulher.

No mundo contemporâneo, esse controle é incorporado internamente, com as mulheres se tornando mais monitoradas e disciplinadoras de si mesmas, perpetuando normas e padrões que, por vezes, podem ser opressivos. Com o uso de redes sociais esse controle se intensifica, pois a comparação com o outro se mantém constantemente.

Susan Sontag (2004), ao analisar a cultura da imagem, sustenta que a fotografia, ao fixar momentos e criar ícones de beleza, contribui para a manutenção de padrões inalteráveis. As imagens de mulheres esbeltas e atléticas em trajes *athleisure* não apenas vendem produtos, mas também transmitem uma ideia de perfeição. Essas representações visuais funcionam como um espelho distorcido, onde o reflexo idealizado nunca corresponde à realidade, gerando um ciclo de frustração e insatisfação constante. É essa insatisfação que mantém a busca pela otimização constante.

Em suas reflexões sobre a experiência de participar das aulas de *Pure Barre*, ela relata que lembra perfeitamente da sensação de estar usando as roupas *athleisure* da “Lululemon”, e que,

Naquele dia, me senti diferente, perversa e corporativa, usando o uniforme caro e casual para pessoas cujos empregos são seus próprios corpos, amarrados em um arranjo elaborado de tecido telado e lycra, [...] eu me senti profundamente consciente de estar na companhia de outras mulheres que, como eu, haviam se unido na busca por foco em uma vida sem percalços. Todas nós ganhávamos, ou estávamos tentando ganhar, dinheiro suficiente para pagar essa aula cara, a qual nos daria a força e a disciplina necessária para garantir que seríamos capazes de pagar essa aula cara novamente. Com fac-símiles de prazer, estávamos todas abraçando nossa era de performance e trabalho sem fim. [...] éramos o tipo de mulher que acumula pontos na Sephora, que paga caro por um corte de cabelo. Tínhamos sorte, pensei, divagando, de sermos capazes de satisfazer essas horríveis prioridades, de termos capital econômico para acumularmos mais capital social por meio de nossa aparência. E então nossa aparência, de alguma forma, nos ajudaria a proteger e adquirir o capital econômico. Esse era o tecido conectivo de nossa experiência, um elo inquebrável entre as mulheres que não trabalham, pois são casadas com homens ricos, e as mulheres que trabalham, como eu. (Tolentino, 2020, p. 114–115)

A partir dessa reflexão, percebemos que Jia Tolentino (2020) já possuía uma consciência crítica sobre sua participação ativa nesse sistema de controle que dominou a vida

das mulheres nas últimas décadas. Suas experiências mostram que, mesmo compreendendo as engrenagens desse mecanismo, é quase impossível escapar ileso de sua influência. Essa constatação revela a complexidade e a força dessas dinâmicas, que permeiam tanto o âmbito individual quanto o coletivo.

A análise das vivências de Tolentino (2020) demonstra que a cultura contemporânea de otimização é uma extensão das estruturas de controle social discutidas por teóricas como Simone de Beauvoir (2019a, 2019b) e Judith Butler (2018). Esse controle opera de maneira dupla: internamente, ao incentivar as mulheres a se autogerenciarem em busca de ideais de beleza e sucesso; e externamente, ao reforçar padrões sociais que exigem conformidade e perfeição. Apesar de ser frequentemente apresentada como uma forma de empoderamento ou autocuidado, essa busca incessante pela otimização acaba se transformando em uma nova modalidade de opressão. Nesse processo, a liberdade e a autenticidade são sacrificadas em nome de uma perfeição inalcançável, perpetuando ciclos de insatisfação e autocobrança.

Ao consumir e reproduzir essas imagens idealizadas, as mulheres são inseridas em uma cultura que valoriza e reforça constantemente a necessidade de autoaperfeiçoamento. Essa dinâmica não apenas limita a expressão individual, mas também cria um ambiente em que a autoestima e o valor pessoal estão intrinsecamente ligados à capacidade de se adequar a padrões visuais e comportamentais específicos. Assim, o que poderia ser um caminho para a autonomia torna-se, na prática, uma armadilha que reforça as mesmas estruturas de controle que se propunha a desafiar. E assim, diante de suas reflexões sobre suas experiências e das mulheres de sua geração, Jia Tolentino conclui que,

As mulheres estão genuinamente presas na intersecção do capitalismo e do patriarcado. [...] Em um nível superficial, não há nada além de recompensas. A armadilha parece linda. É bem iluminada. Ela dá boas-vindas quando você entra. [...] Quando ganhamos poder, é muito mais fácil nos adaptar do que nos opor. [...] Mas o que nós queremos? – que desejos, que formas de insubordinação você poderia acessar – caso tivesse conseguido se tornar uma mulher ideal, realizada e amada, uma prova viva da eficiência de um sistema que a exalta e a diminui todos os dias? (Tolentino, 2020, p. 117-120)

2.3 MENINAS FANTÁSTICAS, MULHERES TRÁGICAS

As histórias que vivemos e as histórias que lemos são, em certo sentido, inseparáveis. (Tolentino, 2020)

No capítulo “Heroínas Puras”, Jia Tolentino (2020) analisa como, desde a infância, a percepção de sua imagem teve um impacto profundo na sua relação com o mundo em que vivia

e lia. Na infância, as meninas imaginam sua vida através da literatura; na inocência de personagens que vivem contos de fadas. Para a autora: “Quando você é uma menina em um livro, cada dia é carregado de prazer e emoção” (Tolentino, 2020, p. 121). Tolentino recorda que, ainda quando criança, havia uma consciência oculta de que a forma como ela se apresentava ao mundo tinha um impacto significativo, não apenas em sua percepção, mas também em sua conduta. Sua autoimagem, esculpida pelo olhar alheio, refletia as personagens que lia, em uma época em que inventar a si mesma era também imitar as histórias que a habitavam.

Tolentino observa, porém, que, na adolescência, a imagem das personagens femininas é sistematicamente objetificada ou conduzida a enredos trágicos. Na literatura brasileira, um exemplo paradigmático é o de Capitu, criação magistral de Machado de Assis em *Dom Casmurro* (1899): desde a juventude a subjetividade dessa personagem é apagada pelo olhar do narrador, Bentinho, que a transforma em mero objeto de desejo e, posteriormente, em protagonista de uma tragédia doméstica. Sua vida adulta, marcada por suspeitas e desfechos amargos, encapsula o que Tolentino define como o fardo das heroínas literárias: “na idade adulta as coisas ficam ainda mais sombrias. Amor e dinheiro, ou a falta deles, calcificam uma vida. O destino cai como um raio” (Tolentino, 2020, p. 121). Assim, a autora demonstra como a transição da infância para a maturidade nas narrativas coincide com a perda de agência feminina, reduzindo mulheres complexas a arquétipos de devassidão ou martírio.

Os destinos de mulheres que tentam comandar a própria vida são quase sempre trágicos. Na literatura francesa, temos o exemplo da conhecida história de Emma Bovary, personagem principal de *Madame Bovary* (2014), de Gustave Flaubert. Sua narrativa chocou tanto a sociedade da época, que foi considerada pela crítica a obra inaugural do Movimento Realista. A trágica história de sua vida se findou com a ingestão de arsênico, pois a personagem não conseguia mais lidar com seu destino. Na literatura brasileira, podemos lembrar a história de *Lucíola* (1987), publicada pela primeira vez em 1862 por José de Alencar. Transformada em objeto de desejo na adolescência, Lucíola é seduzida, expulsa de casa e forçada à prostituição. Mesmo ao encontrar amor e um “perdão” masculino, sua morte trágica serve ao moralismo de Alencar, que a condena por viver fora dos padrões que ele mesmo ajudou a romper.

Tolentino denuncia como a sociedade impõe, desde a infância, padrões inalcançáveis de beleza e feminilidade, materializados nas heroínas literárias – figuras idealizadas, dotadas de coragem impecável e perfeição moral, que servem de espelho distorcido para as meninas reais. Essas personagens, afirma a autora, não apenas refletem expectativas irreais, mas atuam como instrumentos de violência simbólica, forçando as jovens a medirem seus corpos e

existências contra arquétipos opressivos. Em suas memórias, Tolentino confessa: “na infância, ainda não via nenhuma diferença significativa entre mim e minhas amigas e as heroínas que eu amava” (2020, p.122). A percepção do desencaixe identitário só surgiria anos depois, por volta da terceira série, quando compreendeu que sua imagem, marcada pela herança de imigrante filipino-canadense, a distanciava tanto das colegas quanto das protagonistas brancas e eurocêntricas que povoavam os livros. Essa consciência precoce revela como a literatura, ao mesmo tempo que alimenta sonhos, limita-os.

Aconteceu certa tarde em que eu estava sentada no chão do meu quarto rosa-escuro, perto das minhas cortinas de bolinhas cor-de-rosa, brincando de Power Rangers com minha amiga Allison, a qual não parava de dizer que eu *precisava* brincar com a Ranger Amarela. Eu não queria, mas ela disse que não podíamos brincar de outro jeito. Quando percebi que ela estava falando sério – que realmente acreditava que aquilo era uma espécie de lei da natureza –, a raiva que senti foi quase alucinatória. Ela estava dizendo, em resumo, que eu não conseguia entender meus próprios limites, eu não poderia ser a Ranger Rosa, o que significa que eu não poderia ser a Baby Spice das Spice Girls. (Tolentino, 2020, p. 122–123)

Essa pequena memória da infância de Jia Tolentino reflete como a partir de sua própria imagem se constrói a vida de uma mulher. Desde a infância são impostas às mulheres as personagens às quais elas podem se encaixar. A capacidade de escolherem o perfil que bem entendem fica para trás. As “Heroínas Puras” de Jia Tolentino representam não somente figuras de admiração, mas também de opressão, refletindo uma cultura que valoriza a aparência e a moralidade ideal acima da complexidade humana real.

Para Leonor Arfuch (2010), a subjetividade é construída por meio de relações interpessoais e sociais, que a longo prazo constitui de fato o sujeito. Pode-se considerar que as narrativas não apenas refletem, mas também estruturam nossa experiência no mundo, moldando como nos percebemos e como somos percebidos pelos outros. A linguagem desempenha um papel central nesse processo, é por meio dela que identidades são construídas, validadas ou marginalizadas. Assim, as questões de visibilidade e exclusão decorrentes dessas narrativas determinam se as mulheres terão ou não espaço na sociedade. A partir desse ideal que transita entre a ficção e a realidade, as mulheres buscam construir uma imagem que se encaixe nas expectativas sociais, na tentativa de garantir reconhecimento e pertencimento. Esse esforço evidencia como a identidade feminina é constantemente negociada entre os discursos culturais, tornando a construção da autoimagem um processo tanto de afirmação quanto de adaptação. Segundo Susan Sontag (2004, p. 86), “a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens”. Além disso, para a autora,

uma sociedade se torna “moderna” quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. (Sontag, 2004, p. 86)

A partir de suas experiências, Tolentino (2020) evidencia como essas representações afetam profundamente a autoimagem feminina. A idealização de mulheres perfeitas, propagada por livros, revistas e redes sociais, constrói um reflexo distorcido da realidade, no qual a vida e o próprio corpo passam a ser encarados como projetos em constante otimização. Esse filtro de irrealidade não apenas reforça padrões estéticos inatingíveis, mas também condiciona as mulheres a internalizarem a ideia de que devem se aprimorar continuamente para serem socialmente aceitas.

Essa reflexão dialoga diretamente com as teorias de Judith Butler (2018), especialmente no que se refere à performatividade de gênero. Para a autora:

Dizer que a realidade de gênero é performativa significa, de maneira muito simples, que ela só é real na medida em que é performada. É justo dizer que certos tipos de atos são geralmente interpretados como expressão de um núcleo ou identidade de gênero, e que esses atos ou estão em conformidade com uma identidade de gênero esperada ou questionam, de alguma forma, essa expectativa – expectativa que, por sua vez, é baseada na percepção do sexo, sendo o sexo entendido como dado factual e distinto das características sexuais primárias. [...] Como performance performativa, o gênero é um “ato” em sentido amplo, que constrói a ficção social da sua própria interioridade psicológica. Contrariamente a uma perspectiva como a de Erving Goffman, que postula um “eu” que assume e troca vários “papéis” dentro das complexas expectativas sociais do “jogo” da vida moderna, sugiro não só que esse “eu” é um “fora” irremediavelmente constituído no discurso social, mas também que a atribuição de interioridade é em si uma forma de fabricação da essência, publicamente regulada e sancionada. (Butler, 2018, p. 12–13)

Tolentino (2020) observa que as meninas são educadas desde cedo a seguir roteiros sociais predefinidos, moldando seus comportamentos e expectativas. As “Heroínas Literárias”, ainda que retratadas de forma idealizada, tornam-se modelos de identificação, influenciando de maneira sutil a construção da autoimagem e das ambições das jovens leitoras. Ao se espelharem nessas personagens, as meninas internalizam um processo contínuo de autoavaliação e autocrítica, reforçando a necessidade de corresponder aos padrões de gênero impostos pela sociedade.

A literatura infantil, inicialmente, proporciona um espaço de encantamento, onde as meninas podem se sentir heroínas em histórias de magia e aventura. Mas, à medida que elas crescem, as narrativas começam a impor limites, moldando as imagens femininas de forma restritiva. A transição da infância para a adolescência revela uma grande alteração nas representações femininas. As mulheres, que antes eram livres e fortes, passam a ser

objetificadas ou a enfrentarem destinos trágicos. A percepção de Jia Tolentino (2020), a partir de sua própria experiência, a respeito dessas influências, revela como a literatura é utilizada para reforçar as expectativas sociais em relação à feminilidade e demonstrar as performances esperadas do gênero feminino sobre seu comportamento e construção da imagem.

Esse tipo de idealização e controle social das personagens femininas é uma consequência das pressões reais enfrentadas pelas mulheres. As personagens literárias *Capitu* e *Emma Bovary* demonstram o quão frequentemente as mulheres são reduzidas a objetos de desejo; sujeitas a narrativas de sofrimento e punição. Essas personagens não apenas retratam a realidade de muitas mulheres, como também perpetuam um ciclo de expectativas e limitações que ainda influencia a autoimagem feminina.

Para Jia Tolentino, há, em si, uma empolgação e uma tristeza na adolescência feminina, uma vez que a partir da “percepção de que seu corpo, e o que as pessoas esperarão dele, vai determinar toda a sua vida adulta” (2020, p. 135). A imposição de papéis predeterminados na infância e a internalização de padrões de beleza e comportamento na adolescência criam um cenário no qual as mulheres são constantemente levadas a se avaliar e a moldar suas identidades com base em modelos idealizados e muitas vezes inatingíveis. Esse processo reforça o que Judith Butler (2018) aponta sobre a performatividade de gênero: desde a infância, as meninas constroem suas identidades femininas por meio da repetição de gestos, comportamentos e escolhas alinhadas às normas sociais, consolidando, assim, a noção do que significa “ser mulher” em um sistema que exige sua constante reafirmação.

A influência dessas narrativas literárias também se estende às mídias atuais, especialmente às redes sociais, onde a cultura da imagem intensifica a busca pela perfeição. Nesse contexto, Susan Sontag observa que a sociedade contemporânea tende a priorizar a imagem em detrimento da realidade, preferindo “a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser, ao mesmo tempo que tem perfeita consciência disso” (2004, p. 86). Tolentino aprofunda essa discussão ao destacar como as redes sociais ampliam essa lógica, funcionando como um reflexo distorcido da realidade, no qual as mulheres são incentivadas a perseguir ideais inatingíveis. A pressão para projetar uma imagem impecável não apenas reforça padrões estéticos irreais, mas também impõe a internalização de valores que perpetuam a busca incessante por uma perfeição artificial e inatingível.

As “Heroínas Literárias” da infância, que inicialmente proporcionavam um sentimento de possibilidade e empoderamento, acabam, na adolescência e na vida adulta, convertendo-se em fontes de opressão. Esse deslocamento reflete uma sociedade que continua a valorizar

padrões idealizados de aparência e moralidade, muitas vezes em detrimento da complexidade e das contradições inerentes à experiência humana.

Ao revisitar suas leituras e relações sociais da infância, Tolentino (2020) questiona as narrativas que seguimos reproduzindo – consciente ou inconscientemente –, bem como os impactos dessas representações na formação da identidade feminina. Concluindo o capítulo, a autora escreve que:

Gostaria de ter aprendido a lê-las dessa maneira anos atrás, com a mesma liberdade complicada, ambivalente e essencial que uma filha sente quando olha para a mãe, entendendo-a como uma figura da qual ela, ao mesmo tempo, depende e resiste; uma figura que ela usa, de forma cruel, amorosa e agradecida, como base para se tornar algo mais. (Tolentino, 2020, p. 160).

3. ATOS DE REFRAÇÃO

São os prismas através dos quais eu conheci a mim mesma. Neste livro, tentei desfazer os atos de refração desses prismas. Queria ver do jeito que veria em um espelho. (Tolentino, 2020)

Quando um espelho é dividido em prismas, ele adquire a capacidade de refratar e dispersar a luz em diversas direções, podendo criar imagens e perspectivas a partir de um único ponto. Este conceito dos estudos da óptica, a refração, pode ser usado com metáfora para compreendermos como a fotografia pode influenciar a percepção e a construção da imagem no meio que ela se dispersa. A reflexão proporciona uma imagem direta e imediata, enquanto a refração oferece várias possibilidades de transposição da imagem para contextos diversos, podendo interferir na percepção do outro sobre si ou nas experiências além da imagem.

A fotografia, ao capturar a luz que atravessa a câmera em uma fração de tempo e espaço, não apenas registra um fragmento da realidade, mas a refrata, criando uma dimensão de significados. Esse espectro visual permite múltiplas interpretações e contextualizações, transformando a imagem em algo que vai além de um simples reflexo do real. Susan Sontag (2004) argumenta que as fotografias não apenas registram momentos, mas os convertem em objetos de consumo, influenciando tanto nossa percepção do mundo quanto a forma como nos enxergamos. Segundo a autora, “o realismo das fotografias cria uma confusão a respeito do real, que é (a longo prazo) moralmente analgésica bem como (a longo e a curto prazo) sensorialmente estimulante” (p. 64). Dessa forma, a fotografia opera em uma interseção entre realidade e interpretação, atuando não apenas como um registro visual, mas como um meio de ressignificação constante do que é visto e vivido.

Percebemos, assim, que a refração não é neutra, ela tem o poder de influenciar e alterar a essência do que representa. As imagens captadas pela fotografia podem aumentar, distorcer ou idealizar a realidade, criando uma camada de significado que afeta profundamente a imagem. Aqui retomamos o conceito de *punctum*, criado por Barthes (2018), considerando-o um elemento da imagem fotográfica que provoca uma reação emocional no espectador. Segundo o autor, o *punctum* da imagem,

não sou eu que vou buscá-lo [...], é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos

sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (Barthes, 2018, p. 29)

O *punctum* é o elemento inesperado que singulariza a experiência da fotografia, atingindo o observador de maneira pessoal e subjetiva. Barthes (2018) define essa força emocional como aquilo que escapa à intenção do fotógrafo, mas que, paradoxalmente, intensifica o impacto da imagem sobre quem a observa. Assim, cada espectador estabelece uma relação única com a fotografia, carregando para a leitura da imagem suas próprias experiências e afetos.

Neste capítulo, podemos compreender a fotografia como um prisma que refrata múltiplas camadas da experiência feminina contemporânea. A refração, nesse sentido, não apenas amplia a percepção sobre a imagem, mas também evidencia como as representações visuais são atravessadas por construções sociais e culturais. Para as mulheres, cujas identidades são constantemente moldadas e reguladas por imagens, a fotografia pode tanto reafirmar estereótipos quanto abrir espaços para ressignificações e narrativas alternativas.

Iremos analisar fotografias de Ursula Jahn, fotógrafa brasileira nascida em São Sebastião do Caí – RS, em 1994. Ela se destaca no cenário da arte visual contemporânea por uma produção que articula investigações estéticas e reflexões críticas sobre identidade, memória e corporeidade. Graduada em Fotografia pela UNISINOS, instituição reconhecida por fomentar práticas artísticas inovadoras, Jahn consolida sua trajetória por meio de participações em festivais e premiações de relevância nacional. Em 2018, sua obra ganhou visibilidade ao receber menção honrosa no 15º Salão Nacional de Fotografia Pérsio Galembeck, evento que historicamente promove diálogos entre tradição e experimentação na linguagem fotográfica. Dois anos depois, em 2022, seu trabalho foi laureado com o “Prêmio Corpo: Território Decolonial”, durante a 2ª Edição do Festival de Arte e Sexualidade em Belo Horizonte – MG, reconhecimento que sublinha seu engajamento com pautas femininas.

A artista ampliou seu alcance ao integrar a Mostra de Portfólio do 7º Festival de Fotografia de Tiradentes (2017), espaço dedicado à projeção de novos talentos, e ao publicar ensaios em veículos de prestígio como a “Revista Bravo”, “Lens Culture” e “Revista Empodere”, canais que conectam sua produção a debates transnacionais sobre arte e sociedade. Em 2022 e 2023, Jahn protagonizou a exposição individual *Sobre nomes maternos*, exibida na Fotogaleria Virgílio Calegari (Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre) e no Museu de Arte de Montenegro – RS. A mostra, ao explorar narrativas vinculadas à maternidade,

ancestralidade e subjetividades femininas, revela uma poética que interroga os silêncios da história oficial, ressignificando memórias íntimas como atos políticos.

Essa trajetória evidencia não apenas o rigor técnico de Jahn, mas sua capacidade de transitar entre o pessoal e o coletivo, articulando imagens que desestabilizam fronteiras entre o biográfico e o social. Ao aliar referências femininas a uma estética sensível, sua obra posiciona-se como contribuição vital para a reconfiguração dos cânones da fotografia brasileira contemporânea, em diálogo constante com urgentes questionamentos sobre corpo, território e identidade.

Nesta análise, exploraremos quatro séries fotográficas de Ursula Jahn: *À la carte* (2016), *Descompressão* (2018), *Gênesis 3:5-6* (2019) e *Autorretrato sem título* (2020-2021). Essas obras foram escolhidas por abordarem o corpo feminino como espaço de tensão e ressignificação, revelando como a artista utiliza a fotografia para questionar padrões normativos de identidade, autoimagem e feminilidade.

Produzidas entre 2016 e 2021, as séries apresentam uma abordagem experimental e autorreferencial, na qual Jahn se insere como sujeito e objeto da imagem, refletindo sobre a relação entre visibilidade, controle e exposição. Os trabalhos foram divulgados em diferentes plataformas, incluindo redes sociais, galerias virtuais e exposições, ampliando seu alcance e inserindo a artista no debate sobre a representação do corpo feminino na cultura visual contemporânea.

Cada uma dessas séries traz uma perspectiva particular sobre a construção da identidade feminina. *À la carte* (2016) investiga a relação entre o corpo e o consumo, abordando a fragmentação e a estetização da mulher no imaginário social. *Descompressão* (2018) explora o impacto das pressões externas sobre a subjetividade feminina, utilizando distorções e sobreposições para simbolizar esse embate. *Gênesis 3:5-6* (2019), por sua vez, recorre a referências bíblicas para discutir os arquétipos impostos à mulher ao longo da história. Já *Autorretrato sem título* (2020-2021) se apropria do próprio corpo da artista como espaço de reflexão, evocando a autorrepresentação como um ato de autoconstrução.

Ao produzir imagens fotográficas a partir de seu próprio corpo, Ursula Jahn demonstra o poder da fotografia não apenas de refletir, mas também de refratar a realidade, apresentando novas perspectivas e questionando narrativas já estabelecidas socialmente sobre ser mulher. Dessa forma, é possível compreender como as imagens fotográficas nos influenciam a construir reflexões sobre ser mulher, servindo como vetores de significados que transcendem a superfície visível.

A produção artística de Ursula Jahn é fortemente marcada por uma abordagem autobiográfica e investigativa, na qual a artista explora as complexas relações entre corpo, autoimagem e identidade. Por meio da fotografia e do vídeo, suas obras questionam a construção da subjetividade feminina e os limites entre o íntimo e o social. Em uma entrevista (2019), Jahn destacou sua crença na fotografia como uma ferramenta singular para abordar questões pessoais e coletivas, ressaltando que suas imagens não apenas representam, mas dialogam com o espectador, provocando reflexões sobre a experiência do feminino na contemporaneidade. Essa ideia ressoa com a perspectiva de Margarida Medeiros (2000), que aponta a imagem como um meio de interlocução e questionamento. Para Medeiros, a fotografia possibilita um diálogo visual que transcende a mera representação, permitindo à artista explorar sua própria identidade enquanto estabelece conexões simbólicas com o outro. Jahn utiliza a imagem como forma de diálogo, pois a fotógrafa:

Revela mais profundamente o sentido das principais interrogações do ser humano sobre si próprio e [...] surge, pois como manifestação de uma presença no mundo, como ponto de vista sobre esse mundo, mas também como forma de potencialmente o recriar ou restaurar. (Medeiros, 2000, p. 36)

A partir da investigação sobre corpo e autoimagem, Ursula Jahn desenvolve trabalhos sensíveis e provocativos, nos quais seus autorretratos se transformam em prismas de autorreflexão. Suas imagens não apenas capturam sua figura, mas também a desconstruem e a multiplicam, evidenciando a fluidez e a fragmentação da identidade. Por meio dessa abordagem, a artista questiona as problemáticas enfrentadas pelas mulheres, tanto no âmbito privado, marcado por questões de intimidade e subjetividade, quanto no espaço público, onde o corpo feminino é constantemente vigiado, interpretado e normatizado.

3.1 AUTORRETRATOS SEM TÍTULO

As distorções resultantes evocam a imagem de rostos alterados por procedimentos estéticos ao lembrar as transformações drásticas que muitas vezes são vistas como necessárias para atender esses padrões e atuam como um questionamento de até que ponto a busca pela beleza compromete a autenticidade e a identidade individual. Em um mundo onde a aparência é cada vez mais moldada por cirurgias plásticas e intervenções estéticas, a obra é uma reflexão crítica sobre a obsessão contemporânea por uma aparência idealizada e suas consequências. (Jahn, 2024)

A fotógrafa Ursula Jahn organiza sua produção em uma galeria virtual, onde apresenta suas séries fotográficas, muitas delas compostas por autorretratos que exploram a fragmentação da identidade e a desconstrução da autoimagem. Entre essas séries, destaca-se *Autorretrato sem título* (2020-2021) (Figuras 1-7), um trabalho no qual a artista experimenta diferentes formas de intervenção sobre sua própria imagem.

Nessa série, Jahn manipula suas fotografias com parafina, bordados, rasgos, queimaduras e produtos químicos, provocando um desaparecimento gradativo da autoimagem. O apagamento da figura se dá por sobreposições e interferências, criando uma autobiografia visual que se constrói a partir da desfiguração do rosto e do corpo. As imagens revelam um embate entre presença e ausência, visibilidade e apagamento, questionando a materialidade do autorretrato e a própria noção de identidade estável.

Os processos aplicados às imagens dialogam com elementos simbólicos que remetem ao corpo feminino e suas transformações sociais e subjetivas. A máscara e a maquiagem, por exemplo, aparecem como artifícios que tanto revelam quanto ocultam, sugerindo uma tentativa de libertação das representações visuais estereotipadas que moldam o feminino. Nesse jogo entre construção e desconstrução, o autorretrato se torna um espaço de resistência e experimentação, tensionando os limites entre a permanência e a efemeridade da imagem da mulher.

Figura 1 - *Autorretrato sem título* (com parafina)



Fonte: Jahn, 2021¹⁴

Figura 2 - Autorretrato sem título (com bordado)



Fonte: Jahn, 2021

¹⁴ Todas as figuras podem ser encontradas na galeria *online* da autora, por meio do link: www.ursulajahn.com.br. > Acesso em: 05/04/2025.

Figura 3 - *Autorretrato sem título* (com rasgo)



Fonte: Jahn, 2021

Figura 4 - *Autorretrato sem título* (queimado I)



Fonte: Jahn, 2020

Figura 5 - *Autorretrato sem título* (com máscara facial)



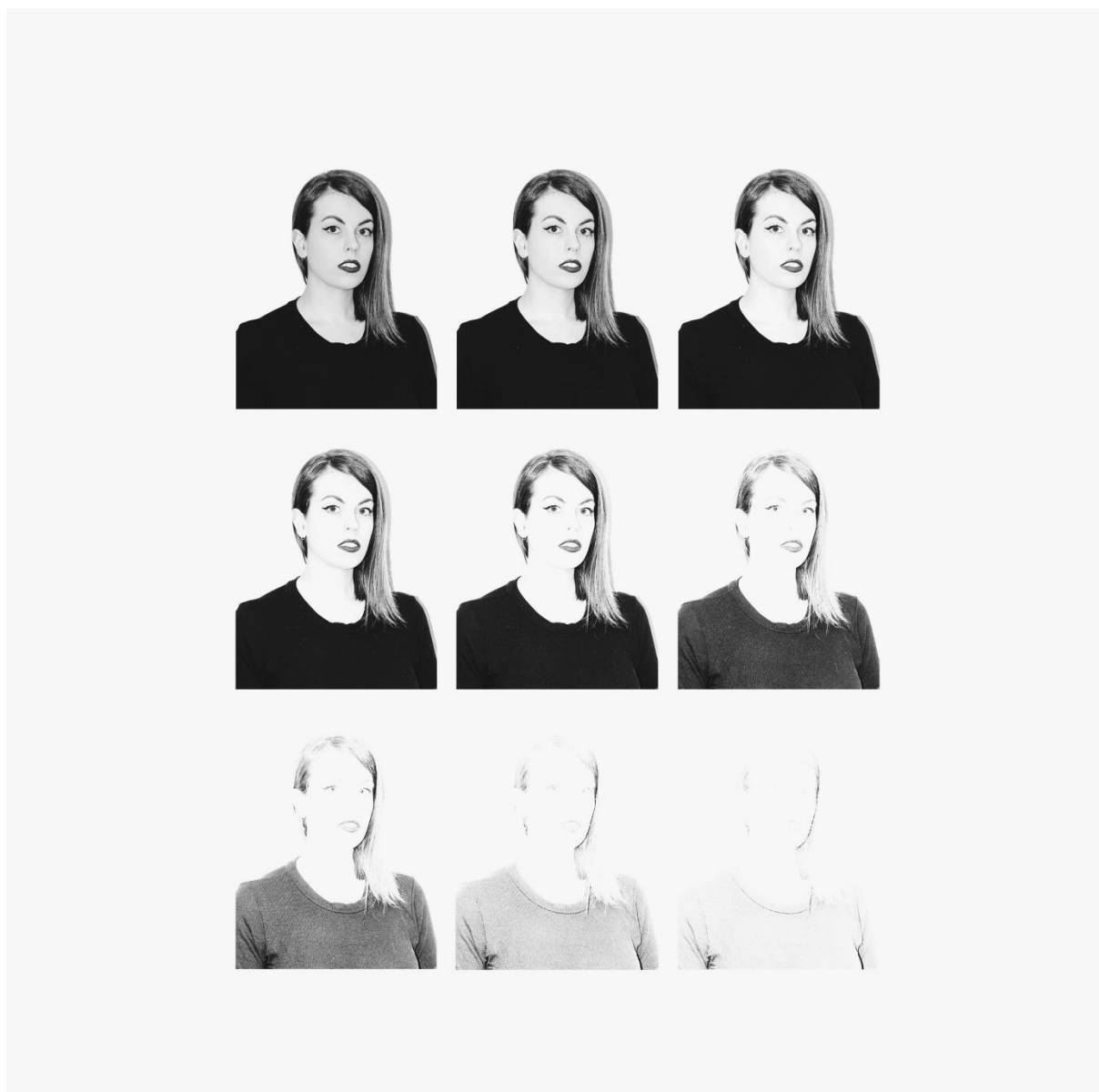
Fonte: Jahn, 2021

Figura 6 - *Autorretrato sem título* (com cloro ativo II)



Fonte: Jahn, 2020

Figura 7 - Autorretrato sem título (em desaparecimento)



Fonte: Jahn, 2021

Dialogando diretamente com as teorias da imagem exploradas ao longo desta pesquisa, especialmente no que diz respeito à autorrepresentação, performatividade e subjetividade feminina, como a discutida por Roland Barthes (2018), a fotografia não é um simples registro da realidade, mas um meio carregado de significados culturais e subjetivos. Em *Autorretrato sem título* (2020-2021), Jahn explora essa dimensão ao colocar seu próprio corpo no centro da composição, tensionando os limites entre exposição e intimidação, identidade e construção performativa do “eu”. A imagem fotográfica, nesse contexto, não reflete apenas o artista, mas

também refrata múltiplas camadas de interpretação, evidenciando a tensão entre o que se quer mostrar e o que inevitavelmente se revela no ato da captura.

Ursula Jahn construiu uma narrativa visual na qual o corpo feminino se torna tanto um meio de expressão quanto um campo de disputa simbólica. Diferentemente das representações tradicionais da mulher na fotografia, historicamente capturada pelo olhar masculino como objeto de desejo ou passividade, Jahn se apropria da imagem de si mesma para ressignificar sua identidade, tensionando os limites da construção performativa do “eu”. Sua presença na cena não é apenas uma exposição, mas uma ação consciente de afirmação e questionamento do feminino na cultura visual contemporânea.

No trabalho de Jahn, o *punctum*, desenvolvido por Roland Barthes (2018), pode estar na maneira como o corpo é enquadrado, na iluminação que evidencia marcas na pele ou na composição que sugere tanto vulnerabilidade quanto força. Esses elementos carregam a imagem de uma dimensão afetiva e sensorial, tornando a experiência da observação não apenas visual, mas emocional e interpretativa: “Há uma outra expansão de *punctum* (menos proustiana): quando, paradoxo, ao mesmo tempo que permanece um ‘detalhe’, preenche toda a fotografia” (Barthes, 2018, p. 44). Os detalhes que pungem as imagens fazem com que toda sua referência seja composta de nuances manipulados. E nessas camadas construídas, entre sua imagem e sua manipulação, ela traz a ideia da construção da imagem feminina na contemporaneidade, na qual tantas camadas de experiência, filtros e outros procedimentos de manipulação da imagem, real e virtual, fazem com que o que pune o espectador seja o reflexo deformado da identificação.

Ao fotografar a si mesma, Jahn também explora o conceito de performatividade de gênero, proposto por Judith Butler (2018). Para Butler, o gênero não é uma identidade fixa, mas um conjunto de atos repetidos ao longo do tempo, que constroem uma ideia de feminilidade em uma estrutura social específica. Em *Autorretrato sem título*, Jahn questiona essa imposição ao apresentar o corpo feminino fora dos padrões convencionais da fotografia da moda ou da mídia, em um processo de desconstrução do feminino idealizado.

Ainda nessa série fotográfica, a performance intitulada “Em desarmonização facial” (2020) (Figura 8) vai além da simples captura de imagens, abrindo espaço para uma profunda reflexão sobre a identidade e a relação da mulher com seu próprio corpo. Através de uma abordagem híbrida, que combina técnicas analógicas e digitais, Ursula Jahn constrói autorretratos que rompem com os padrões convencionais de beleza e questionam as imposições sociais sobre a imagem feminina.

Por meio da “desarmonização” facial, a artista desconstrói a ideia de um rosto idealizado, evidenciando as marcas, imperfeições e singularidades que nos tornam únicas. A manipulação das imagens não apenas altera a percepção visual da figura retratada, mas também provoca um estranhamento, fazendo com que o espectador reflita sobre a fluidez da identidade e a artificialidade dos padrões de perfeição. Essa série se insere em um contexto maior de debate sobre a autoimagem e a pressão estética, ao revelar como as normas sociais moldam a relação das mulheres com seus corpos. Jahn propõe, assim, uma contraposição à estética homogênea promovida pelas mídias e redes sociais, convidando o público a repensar os limites entre aparência e essência, visibilidade e autenticidade.

Figura 8 - *Autorretrato sem título* (em desarmonização facial)



Fonte: Jahn, 2020

As imagens da série, ao sofrerem deformações que alteram a estrutura do rosto, dos olhos, da boca e do nariz, desconstróem a face original do autorretrato, evidenciando a fragilidade da identidade visual na era da padronização estética. Essas distorções dialogam diretamente com os novos paradigmas de beleza e perfeição impostos pela cultura contemporânea, especialmente pela disseminação dos procedimentos estéticos faciais, como a harmonização facial. Esse “novo rosto ideal”, amplamente promovido pelas redes sociais, não apenas redefine as características individuais, mas também as homogeniza, apagando singularidades em prol de um ideal massificado. A série, portanto, expõe criticamente essa tendência, questionando até que ponto a busca pela perfeição estética compromete a autenticidade da autoimagem e reforça um ciclo de alienação visual, no qual a identidade se dissolve na repetição de um modelo ideal de beleza.

Além disso, Susan Sontag (2004) já havia apontado o papel da fotografia na construção e na perpetuação de ideais e padrões, que podemos associar com os ideais e padrões estéticos

atuais. Segundo a autora, as imagens não apenas documentam, mas também prescrevem modos de ser e de aparecer. No contexto contemporâneo, a fotografia digital e as redes sociais amplificam essa função, transformando rostos em telas editáveis, onde filtros e intervenções estéticas convergem para um resultado quase indistinguível entre indivíduos. Ao “desarmonizar” sua face, Ursula Jahn ressignifica seu rosto e também subverte esse processo, ao invés de reforçá-lo. Se a harmonização facial busca a previsibilidade e a simetria, as imagens de Jahn revelam o grotesco e a artificialidade desse ideal, expondo a desconstrução da identidade como um ato de resistência.

A escolha do autorretrato como meio expressivo nessa série também se conecta à tradição da arte feminista, que historicamente usou a autorrepresentação como ferramenta de questionamento das normas de gênero e identidade. Como aponta Arfuch (2010), o *espaço biográfico* na arte e na fotografia permite uma negociação entre a identidade individual e os discursos sociais que a constituem.

No caso dessa série, o corpo da própria artista é manipulado e deformado, não apenas como um comentário sobre a padronização estética, mas também como uma forma de questionar a autonomia da mulher sobre sua própria imagem. Afinal, o que resta da identidade quando todas as singularidades são apagadas em favor de um ideal coletivo? Além disso, a noção de refração, que utilizamos ao longo deste trabalho como metáfora para a construção da autoimagem feminina, é central para a leitura dessas fotografias. Diferentemente do espelho, que reflete a imagem de forma idêntica, a refração implica um desvio; uma transformação da percepção original. As imagens de “Desarmonização Facial” funcionam como um prisma que distorce e fragmenta os rostos, tornando visível a violência simbólica que atua sobre os corpos femininos na era da padronização estética. Assim, Jahn não apenas representa o fenômeno da harmonização facial, mas o refrata, deslocando a discussão para o campo da crítica visual e da desconstrução da norma.

Dessa forma, essa série reflete um dos vieses do debate sobre a performatividade da identidade feminina e os limites entre autoimagem e padronização. Se nas redes sociais a mulher deve constantemente adaptar seu rosto e seu corpo às exigências do olhar externo; nas fotografias de Jahn, essa adaptação é invertida, revelando a face oculta desse ideal de beleza: a perda da identidade em nome de uma perfeição fabricada.

O uso de técnicas híbridas são as principais características do projeto *Autorretrato sem título* (2020-2021). Ursula Jahn utiliza uma câmera analógica para captar as imagens e, posteriormente, as manipula digitalmente, criando efeitos que conferem às fotografias um ar de mistério e poesia. Esses processos de manipulação das imagens permitem que a artista explore

diferentes possibilidades estéticas, criando imagens que desafiam as convenções da fotografia tradicional. Em suas obras, Ursula Jahn tece uma investigação poética entre corpo e objetos, manipulando e modificando as imagens, com o intuito de construir narrativas visuais multissensoriais que transcendem o óbvio e desafiam o espectador a reavaliar suas próprias conexões existenciais.

A autorrepresentação na obra de Ursula Jahn não apenas reflete, mas também questiona as múltiplas versões sociais impostas às mulheres. Suas imagens são transformadas por meio de intervenções como cortes (Figura 3); imersões químicas (Figura 6); camadas de parafina (Figura 1) e apagamentos parciais (Figuras 4, 6 e 7), criando distorções que remetem diretamente aos procedimentos estéticos invasivos e superficiais amplamente difundidos na contemporaneidade. Essas manipulações visuais provocam o espectador a refletir sobre a crueldade da construção estereotipada da beleza feminina e os impactos dessa padronização sobre a identidade individual e seu apagamento.

A natureza experimental e híbrida das imagens potencializa essa crítica ao reformular o rosto através da dissolução da cópia fotográfica em substâncias químicas, criando formas e corpos fragmentados. Nesse processo, a artista desestabiliza a ideia de uma identidade fixa e homogênea, ao mesmo tempo que denuncia as violências simbólicas e materiais impostas aos corpos femininos por uma cultura que exige performances extremas de adequação. Um exemplo significativo desse gesto é a imagem em que Jahn rasga sua própria fotografia exatamente na região do rosto (Figura 3). Esse ato simbólico evoca tanto a anulação da identidade pela padronização estética quanto a resistência a esses moldes, sugerindo uma desconstrução ativa dos discursos normativos que regulam a aparência e a representação da mulher.

A ideia de uma “imagem experimental e híbrida”, na ação de Ursula Jahn, transformar o rosto por meio da imersão da cópia fotográfica em produtos químicos, resultando na dissolução parcial da imagem e na criação de um novo corpo visual (Figura 6). Esse processo de fragmentação e reconstrução da identidade visual pode ser analisado à luz da teoria da performatividade de gênero de Judith Butler (2018). Para Butler, o gênero não é uma essência fixa ou natural, mas sim um constructo social continuamente reiterado através de performances normativas. Ou seja, a identidade de gênero não é um estado estático, mas um processo dinâmico moldado por repetições de gestos, normas e discursos culturais.

Nesse sentido, as manipulações visuais realizadas por Jahn evocam a instabilidade da imagem feminina, que está sempre sujeita a processos de conformação, ruptura e reconstrução. Ao dissolver o próprio rosto e apresentar uma imagem desfigurada, a artista subverte a expectativa da representação estável da feminilidade, demonstrando como o corpo feminino é

constantemente reconfigurado para se alinhar às imposições culturais. Em *Autorretrato sem título* (em desaparecimento) (Figura 7), essa desconstrução é particularmente evidente uma vez que o rosto da artista parece se desintegrar, desafiando a noção de um “eu” não coeso e evidenciando a fragilidade das identidades fixadas pelo olhar normativo. A obra, portanto, funciona como um questionamento visual da performatividade de gênero, ao mesmo tempo que reflete sobre os limites da autoimagem diante das forças sociais que a moldam.

Ao refletir sobre essa manipulação, percebe-se que a artista reflete as violências simbólicas e materiais impostas ao corpo feminino por uma cultura que exige performances exacerbadas da feminilidade. Através da desconstrução da própria imagem, Jahn (2020) expõe a pressão social que força as mulheres a se conformarem a padrões estéticos e comportamentais rigidamente estabelecidos.

Os atos performativos de Judith Butler (2018) – os quais são definidos a partir da noção de que o gênero atua como uma essência não fixa, isto é, um constructo social que se materializa por meio de atos repetidos e normativos –, ao serem reiterados, consolidam uma identidade de gênero que parece natural, mas que resulta de uma imposição cultural. Nesse sentido, as intervenções visuais na obra de Jahn revelam a precariedade dessa identidade construída, sugerindo como a repetição e a manipulação da imagem feminina refletem os mecanismos pelos quais a sociedade disciplina e regula os corpos das mulheres.

Para descrever o corpo generificado, a teoria fenomenológica da constituição precisa ampliar a perspectiva convencional dos atos de modo que ela signifique, ao mesmo tempo, tanto aquilo que constitui o significado quanto o modo como o significado é performado e atua. Em outras palavras, os atos pelos quais o gênero é constituído têm semelhanças com atos performativos que se dão no contexto teatral. Minha tarefa, dessa forma, será examinar de que maneiras o gênero é construído por atos corporais específicos, e quais as possibilidades de transformação cultural do gênero por meio de tais atos. (Butler, 2018, p. 4)

Neste contexto, a manipulação da imagem do rosto e a criação de um novo corpo visual funcionam como formas de resistência ou crítica às normas de gênero impostas pela sociedade. Seguindo a perspectiva de Judith Butler (2018), podemos dizer que as imagens intituladas *Autorretrato sem título* (2020-2021) sugerem abordagens performativas sobre o gênero, nas quais as manipulações das imagens são vistas como respostas e reflexões sobre as violências simbólicas e culturais exercidas sobre o corpo feminino.

Para Roland Barthes (2018, p.20), um retrato é “um campo cerrado de forças”, no qual imaginários, *studium* e *punctum*, se cruzam, se confrontam e se deformam. Quando se é objeto da fotografia, o sujeito é no mínimo quatro: o que se julga; o que gostaria que o julgasse; o que o fotógrafo julga; e o que usa da imagem. É, portanto, um sujeito que se torna objeto

(Barthes, 2018). Quando se trata de autorretrato essas forças se multiplicam e se concentram no mesmo ser, que se torna, ao mesmo tempo, objeto e fotógrafo, julgador e usuário da imagem para se revelar e desconstruir.

A artista visual, Ursula Jahn, faz uso dessa força da fotografia; coloca em perspectiva o que ela quer captar, elaborando duas experiências: “a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (Barthes, 2018, p. 17). Seguindo o pensamento de Barthes, podemos considerar que a artista é tanto o sujeito retratado na imagem, quanto o sujeito que observa, reconhecendo que a experiência da imagem é dual, envolvendo quem é retratado e quem a contempla a partir de outra experiência.

As fotografias de Jahn não buscam apenas o conforto estético, mas também provocar reflexões e questionamentos. A imagem que a fotógrafa cria não é fixa, mas sim uma representação que pode ser reinterpretada e reconstruída, refletindo a multiplicidade de facetas da artista. A partir do momento que Jahn utiliza o próprio corpo para a constituição da obra, ela fala de si e se desdobra em outro “eu”. Nessa dualidade, a artista se identifica e se distancia simultaneamente de sua obra e, dessa forma, amplia a compreensão da imagem como um espaço de autorreflexão e refração contínuas.

Em diálogo com Simone de Beauvoir (2019a), as fotografias de Ursula Jahn ganham camadas interpretativas. Beauvoir, ao escrever “um livro sobre a mulher” (2019a, p. 9), também traz ideias que construíram essa feminilidade, a partir de dados biológicos e pontos de vista histórico e psicanalítico. Beauvoir lembra que “todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher, cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade” (Beauvoir, 2019a, p. 9-10).

A imagem fotográfica, ao ser manipulada e moldada pela artista, reflete não apenas a expressão individual, mas também a resposta a expectativas e estereótipos do gênero feminino. A questão de Beauvoir, “O que é uma mulher?” (2019a, p. 9), destaca a artificialidade das categorias de gênero e desafia a ideia de que a identidade feminina é uma essência predeterminada. Na performance em autorretrato, a artista contribui para essa desconstrução/reconstrução ao se apropriar da própria imagem como um meio de expressão e afirmação de sua subjetividade como um corpo feminino.

No contexto da performance autobiográfica da artista, a questão de Beauvoir ecoa, pois, a imagem fotográfica não apenas retrata a aparência física do sujeito, mas também abre reflexões sobre a complexidade da identidade de gênero, e a partir dessa construção exala a experiência daquele corpo que se constituiu em imagem. Como representação visual, a obra se

torna um espaço de questionamento das normas de gênero preexistentes e das experiências determinadas por essas normas.

Além disso, a série de fotografias de Jahn ressoa com as conclusões de Beauvoir no segundo volume de seu livro, o qual ela inicia com sua máxima “ninguém nasce mulher: tornar-se mulher” (2019b, p. 11). A construção da identidade/imagem/corpo feminino não é um processo estático; é um contínuo “tornar-se” em resposta às experiências individuais e às interações sociais. A obra da artista, ao englobar essa dualidade, sugere que a identidade de gênero é uma performance em constante evolução e (re)construção.

A manipulação das imagens no projeto *Autorretrato sem título* (2020-2021) é fundamental para sua performance. Ao se apropriar da fotografia como meio artístico, Ursula Jahn não apenas se apropria do seu corpo, como também, a partir de sua performance e manipulação técnica, participa ativamente na construção de significados. Nesse contexto, a obra da artista torna-se uma intervenção na realidade percebida, desafiando as convenções visuais e as expectativas normativas associadas à representação do corpo feminino, ao mesmo tempo que reflete sobre as experiências contemporâneas desses mesmos corpos.

A proliferação de imagens, especialmente nas plataformas digitais, pode levar à dessensibilização e à superficialidade na apreciação visual. As reflexões de Sontag sobre a saturação de imagens na sociedade contemporânea também é pertinente:

Talvez tenhamos chegado a um ponto de saturação. Nas últimas décadas, a fotografia “consciente” fez, no mínimo, tanto para amortecer a consciência quanto fez para despertá-la. [...] A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. Um pungente anseio de beleza, de um propósito para sondar abaixo da superfície, de uma redenção e celebração do corpo do mundo. (Sontag, 2004, p. 18-19)

Ursula Jahn, ao dirigir conscientemente o olhar para sua própria imagem, aparenta ter em vista resgatar uma profundidade de significado e questionar a natureza dessas representações da imagem feminina. Longe de ser uma mera exposição fotográfica, o projeto *Autorretrato sem título* (2020-2021) torna-se um convite à empatia e à compreensão mais profunda da experiência feminina contemporânea.

3.2 À LÁ CARTE

Você anda pela rua e olhos te seguem. Você entra em algum lugar e de repente te observam. Cantadas, assovios, mãos bobas, piadas sexistas, assédio, violência sexual e moral.

Não importa sua raça, vestimenta, aparência. A única coisa que importa é você ser mulher. Basta ser mulher. Afinal, ele é um homem. Ele não consegue se conter. Coisa de sua natureza masculina. Ele precisa dizer tudo que lhe vem à cabeça. Mesmo que você não o tenha pedido. “gostosa”, “delícia”, “peitão”, “coxão”. Você só quer sair na rua e seguir seu percurso sem preocupação. Sem ser o alvo de alguém. Mas não importo o que você quer. Porque para ele você não é nada. Porque como alguém com fome que vê churrasco, para ele, você é apenas um pedaço de carne, exposto em uma vitrine de açougue para livre apreciação e escolha. (Jahn, 2016)

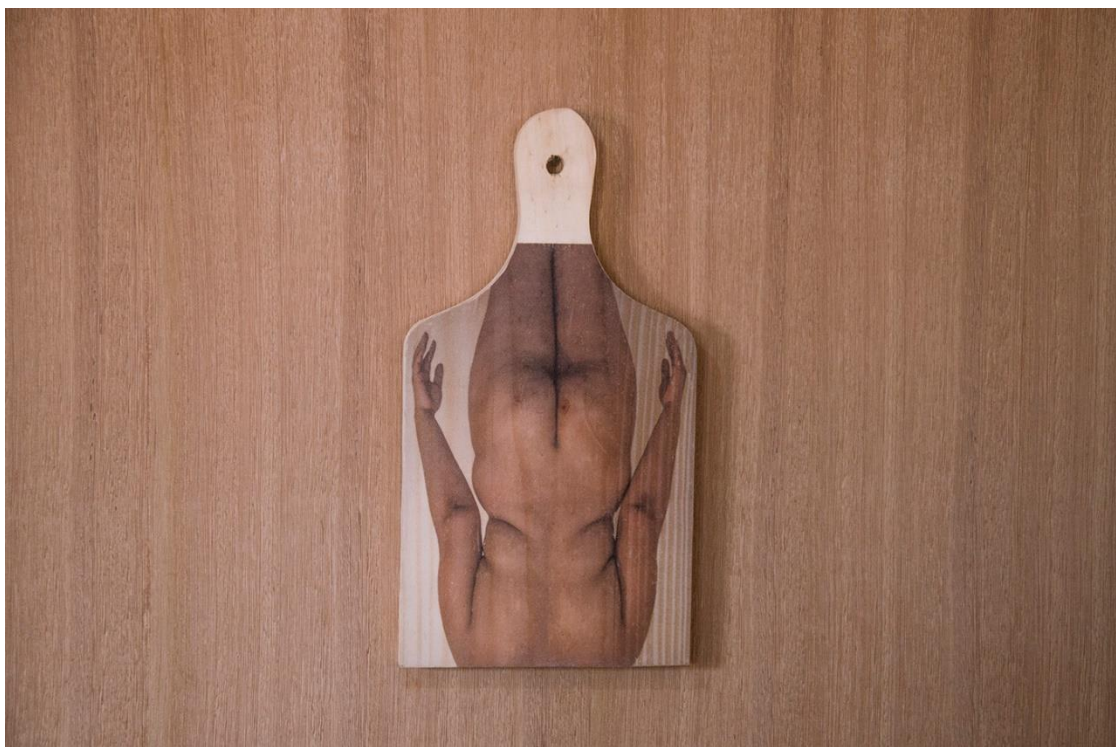
Retratos de mulheres, fragmentos de corpos femininos estampados em tábuas de carne, instrumentos para cortar e preparar alimentos. Esses elementos integram a série fotográfica *À lá carte* (2016) de Ursula Jahn. O texto de apresentação da série traz um recorte da experiência feminina de andar pelas ruas, gesto tão simples e cotidiano, mas que para a maioria das mulheres é traumatizante. Quantas não se arrumam para sair de casa já pensando nas roupas que não podem usar? Quantas já mudaram de calçada para não passar do lado de algum homem que estivesse em seu caminho? E quantas já não foram tocadas por esses desconhecidos que veem seus corpos como objeto sem limite de acesso para eles? É a partir dessas experiências que Ursula Jahn criou essa série de imagens que chocam e ferem, com lembranças que podem estar guardadas, mas que ressurgem e pungem as mulheres que já as experienciaram.

Ao estabelecer uma crítica contundente à objetificação do corpo feminino, a escolha da tábua de carne como suporte para os retratos adquire uma carga simbólica poderosa. O material remete diretamente à ideia de que os corpos das mulheres são frequentemente reduzidos a meros pedaços de carne, expostos para apreciação e consumo alheio. Essa analogia se intensifica ao considerarmos como a exposição do corpo feminino é amplamente explorada na publicidade, especialmente em campanhas voltadas ao público masculino, como propagandas de marcas de cervejas e produtos esportivos. Nessas representações, o corpo da mulher não apenas complementa o produto, mas muitas vezes se torna ele próprio um objeto de desejo, reforçando a lógica de mercantilização e controle sobre a imagem feminina em espaços predominantemente masculinos.

Ao observar as obras da série (Figuras 9-14), torna-se evidente o papel fundamental da arte na sensibilização e na provocação de reflexões sobre questões centrais da experiência humana. O projeto *À lá carte* (2016) exemplifica como a arte pode ser um meio poderoso para questionar a vivência do corpo feminino nos espaços públicos, evidenciando sua constante exposição e vulnerabilidade. A obra escancara a relação entre essa presença e a objetificação

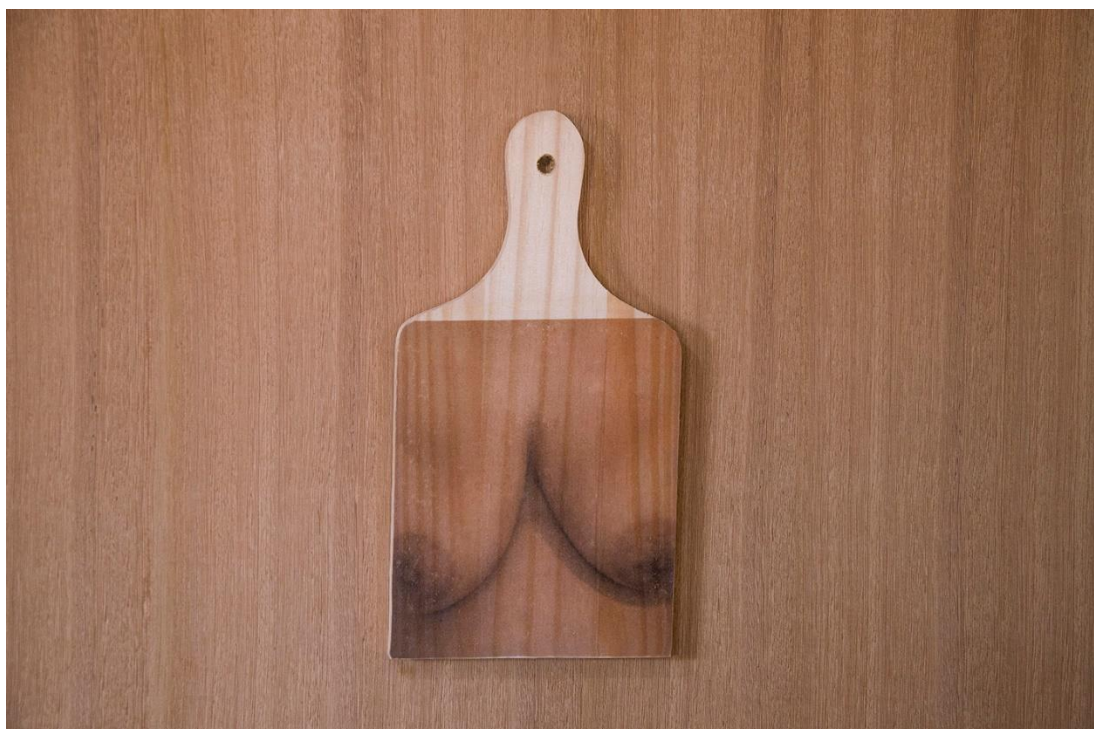
imposta pelo olhar masculino, problematizando as dinâmicas de controle e consumo que historicamente reduzem os corpos das mulheres a meros objetos à disposição do desejo alheio.

Figura 9 - Obra que faz parte do projeto *À lá carte*



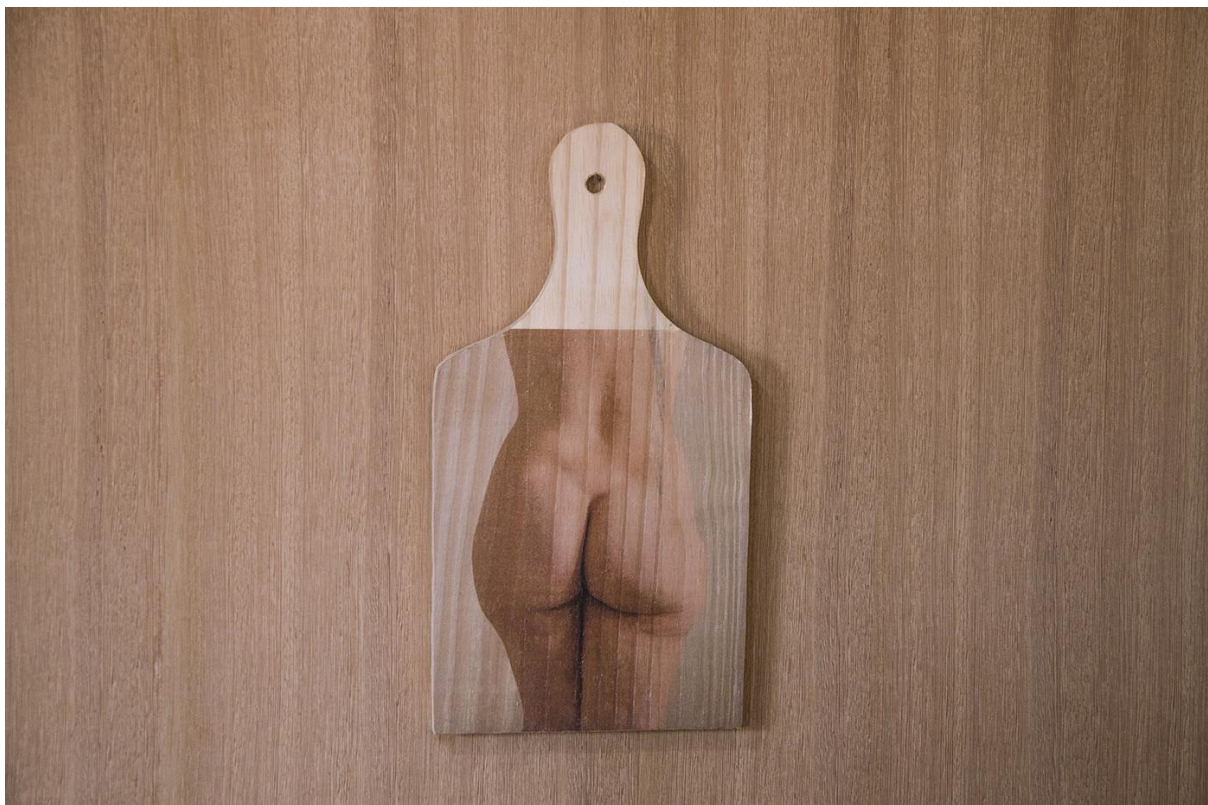
Fonte: Jahn, 2016.

Figura 10 - Obra que faz parte do projeto *À lá carte*



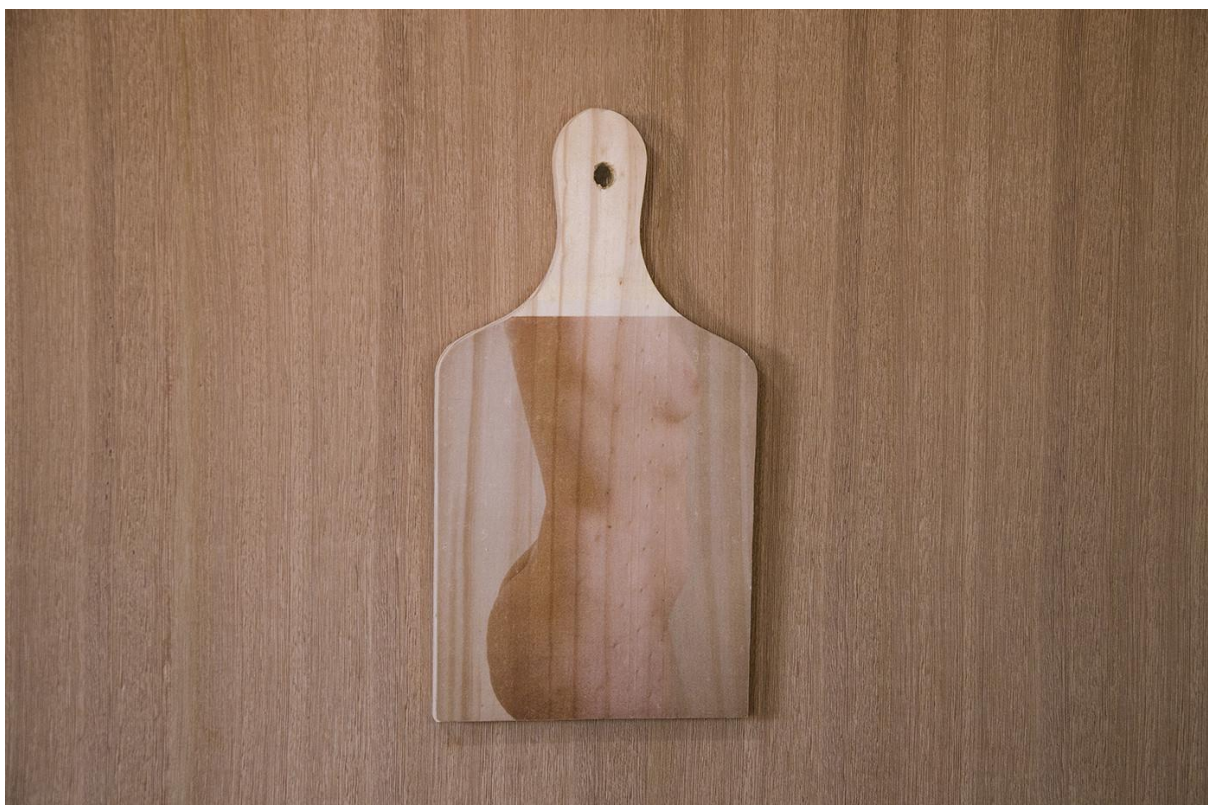
Fonte: Jahn, 2016.

Figura 11 - Obra que faz parte do projeto *À lá carte*



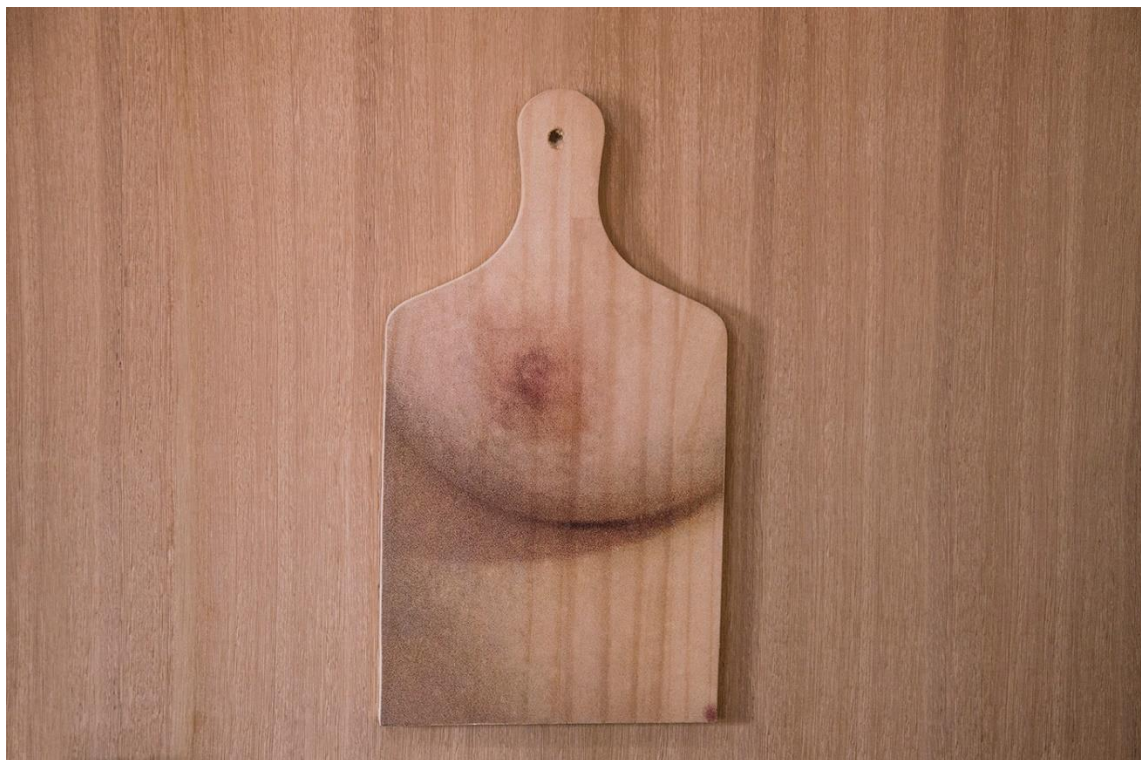
Fonte: Jahn, 2016.

Figura 12 - Obra que faz parte do projeto *À lá carte*



Fonte: Jahn, 2016.

Figura 13 - Obra que faz parte do projeto *À lá carte*



Fonte: Jahn, 2016.

Figura 14 - Mesa do *À lá carte*



Fonte: Jahn, 2016.

Sobre a cultura da imagem, Susan Sontag (2004) argumenta que as imagens não apenas influenciam, mas também distorcem a percepção da realidade, frequentemente impondo ideais inatingíveis. Retomando essa reflexão já discutida, podemos aprofundá-la ao considerar como a repetição incessante dessas imagens reforça padrões irreais de beleza e comportamento, moldando a autoimagem e as expectativas sociais. Assim, a fotografia, longe de ser um mero reflexo da realidade, atua como um instrumento de construção simbólica, capaz de reforçar ou desafiar narrativas preestabelecidas sobre o corpo e a identidade.

Por meio das fotos, temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de nossa experiência como com aqueles que dela não fazem parte – uma distinção de tipos de experiência. (Sontag, 2004, p. 87)

Nas fotografias de *À lá carte* (2016), a *decoupage* de imagens femininas sobre a tábua de carne acentua a crítica à objetificação do corpo da mulher, evidenciando como a sociedade o consome visual e simbolicamente. A escolha desse suporte não apenas reforça a metáfora do corpo feminino como mercadoria, mas também interpela o espectador, provocando uma reflexão sobre a normalização dessa dinâmica. Dessa maneira, mesmo aqueles que não vivenciaram diretamente essa experiência podem compreendê-la, confrontando-se com a crítica embutida na obra e reconhecendo as estruturas de poder e controle que moldam a percepção do feminino na cultura contemporânea.

À la carte (2016), de Ursula Jahn, apresenta uma importante crítica visual à forma como a sociedade percebe e consome o corpo feminino. Suas fotografias de partes do corpo de mulheres, colados às tabuas de carne, nos mostram a brutal realidade da objetificação. Na imagem que mostra a exposição da série (Figura 14), observamos as tábuas dispostas em uma mesa, dividindo o espaço com alimentos na cor vermelha, a qual pode ser interpretada como uma analogia ao sangue e ao sofrimento das mulheres que são vítimas diariamente deste tipo de violência.

Simone de Beauvoir (2019b) explora como o corpo da mulher é transformado em objeto e como a história relegou as mulheres a serem o “outro” em comparação com os homens. Beauvoir defende que a visão masculina define a mulher, tornando-a um objeto de desejo e poder. Na Figura 9, por exemplo, vemos o corpo de uma mulher nua, de costas e fixada na tábua de carne de forma inversa e sem a cabeça, de modo a fazer referência à forma que animais são pendurados em espaços de abate e venda de carnes. Essa escolha traz um incômodo a quem observa, principalmente quando o observador é uma mulher. Ela representa a sensação que uma mulher experiencia ao ser observada com malícia por um homem.

Susan Sontag (2004) observa que as imagens têm um papel importante na formação do modo como a sociedade vê certos grupos. Dessa forma, a maneira como o corpo feminino é mostrado visualmente alimenta a sua contínua transformação em objeto e o seu consumo. Ao revelar essa dinâmica, a fotografia gera no observador, sobretudo nas mulheres, o desconforto de reconhecer uma experiência diária: a sensação de ser reduzida a um objeto de desejo e consumo sob o olhar do homem.

Nas outras tábuas de carne, Figuras 10, 11, 12 e 13, vemos partes do corpo feminino isoladas, isto é, seios, glúteos, cintura e virilha. As partes fetichizadas do corpo feminino. As partes que as mulheres sentem ser observadas; tocadas e para as quais são direcionados os modelos de perfeição em sua composição corporal. Nas imagens de Ursula Jahn, a disposição dessas partes na tábua de carne não apenas enfatiza sua fragmentação, mas também evidencia a violência simbólica desse processo. Além disso, essa dissociação entre as partes e o todo condiz com a crítica de Beauvoir (2019b) sobre a mulher ser percebida como um corpo antes de ser reconhecida como um indivíduo. No contexto contemporâneo, essa lógica se intensifica com as imposições da mídia e das redes sociais, que segmentam o corpo feminino em atributos desejáveis, muitas vezes estimulando modificações estéticas para que se adequem a um padrão idealizado.

As imagens de Ursula Jahn demonstram como a cultura impõe às mulheres uma conduta social rígida, na qual elas devem se conformar a expectativas de beleza e comportamento, muitas vezes à custa de sua identidade e segurança. Presas a um papel predeterminado, suas imagens são moldadas e controladas pelo olhar social. A escolha da tábua de carne como suporte para os retratos intensifica essa crítica, pois, além de simbolizar a objetificação do corpo feminino como algo passível de consumo e descarte, remete ao espaço da cozinha – historicamente associado à mulher e à divisão sexual do trabalho. Assim, a tábua de carne torna-se um emblema da forma como essas expectativas culturais fragmentam, destroem e reconstroem o corpo feminino conforme os desejos patriarcais.

Trazendo os conceitos de Roland Barthes (2018), complementar do *punctum*, pode-se considerar o *studium*¹⁵, na análise das imagens em questão. Há um interesse cultural que a fotografia pode despertar, a partir do tema central de *À lá carte* (2016). Ursula Jahn não apenas registra a realidade de muitas mulheres, como também denuncia uma cultura que normaliza a

¹⁵ Desenvolvido por Roland Barthes em *A câmara clara* (2018), o conceito de *studium*, refere-se ao interesse cultural, político ou estético que uma fotografia pode despertar no espectador. Trata-se de uma leitura racional e contextual da imagem, baseada em referências históricas e sociais, que permite ao observador compreender seu significado em um determinado contexto.

violência e a objetificação de seus corpos. A escolha das tábuas de carne corrobora com essa crítica, sugerindo que o consumo de “carne feminina” faz parte do cotidiano.

Ao analisar tais imagens, o espectador é impelido a rever suas próprias percepções e comportamentos, homem ou mulher, ele é atingido pelo ponto de dor criado pela obra. Ao provocarem tanto uma reação emocional quanto intelectual, as imagens cumprem a função de despertar a consciência crítica no espectador. Fazem-se necessários, portanto, o questionamento e a consciência do papel que todos desempenham na manutenção de uma cultura que considera as mulheres, além de tudo já discutido, meros objetos de consumo e sujeitos de opressão.

A filósofa portuguesa, Margarida Medeiros, afirma que,

O corpo em pedaços, o corpo “moderno”, é um corpo demasiado próximo e a sua proximidade torna mais salientes as pulsões de morte expressas no comportamento obsceno. É um corpo dessacralizado, aquele que nos sobra dessa fragmentação da imagem total... (Medeiros, 2000, p. 109)

Diante da abordagem fragmentada da autora sobre o corpo, podemos evocar novamente as reflexões das metáforas do espelho que utilizamos para analisar os objetos. Isto é, o confronto do “eu” com “si mesmo” diante do espelho. Ursula Jahn, como uma metáfora desse reflexo, fragmenta o corpo feminino para confrontar o espectador com sua própria experiência, ou cultura de objetificação do corpo feminino, desafiando a objetificação e as representações estereotipadas que frequentemente lhes são impostas.

No contexto de *À la carte* (2016), Ursula Jahn revela a violência simbólica e física que está subjacente a essa perspectiva. Essa abordagem de resistência também se faz presente na literatura contemporânea, como em *Mulheres Empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, onde a violência contra o corpo feminino é retratada de forma brutal e sistemática. O livro evidencia a maneira como a sociedade naturaliza e empilha as mulheres assassinadas, ignorando suas histórias e tratando-as como números em estatísticas de feminicídio. Assim como Jahn desafia a percepção tradicional do corpo feminino, Melo denuncia a indiferença e a repetição do ciclo de violência que transforma mulheres em vítimas sem identidade. Ambas as obras, ao escancarar diferentes formas de opressão, exigem um novo olhar sobre a representação do feminino, promovendo um espaço de contestação e ressignificação.

Quanto ao ato de utilizar seu próprio corpo em algumas imagens da obra, de acordo com Margarida Medeiros (2000), o autorretrato pode ser uma forma de resistência contra as representações femininas limitantes, permitindo que as mulheres se apropriem de suas próprias imagens e constituam suas histórias a partir de suas perspectivas. Dessa forma, Medeiros (2000) argumenta que a fotografia intensifica a expressão da destrutividade ao possibilitar, por meios

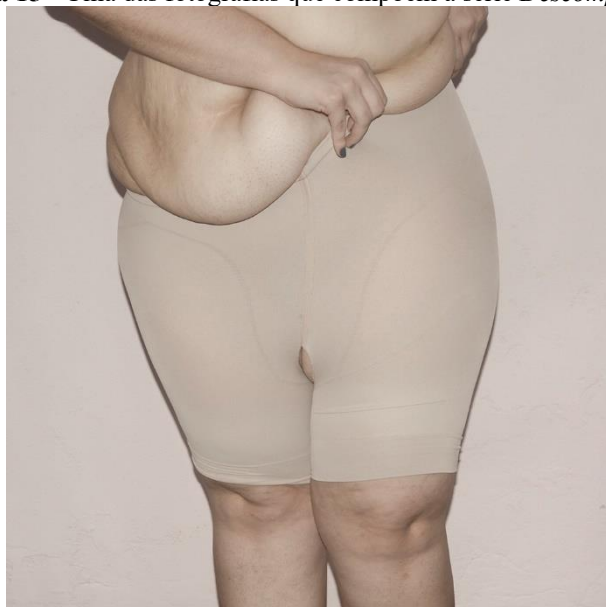
mecânicos, a rápida encenação do próprio ato de fragmentação sucessiva. Em *À lá carte* (2016), o retrato corpo feminino também pode ser considerado um autorretrato coletivo, nos quais as experiências individuais se unem formando uma narrativa comum sobre a opressão dos corpos femininos.

3.3 DESCOMPRESSÃO

Descompressão é a ação ou efeito de descomprimir. Ação de aliviar aquilo que se encontra sob pressão (ou compressão). Refere-se à ação de não mais estreitar, apertar, encolher, oprimir ou reduzir para um menor volume. A obra é uma fotoperformance sobre o corpo gordo não ser recomendado à sociedade, a pressão imposta às mulheres gordas em tarjar ele ao espremer o torso dentro de um pedaço de elástico compressor para que a gordura corporal não fique tão exposta e o processo de percorrer o caminho reverso e se livrar deste tapume e não mais mutilar o corpo diariamente, nem camuflar sua existência para torná-lo mais aceitável para o resto da sociedade. Descompressão foi uma maneira de dar visibilidade ao corpo invisibilizado. Foi um processo de compreensão de identidade. (Jahn, 2018)

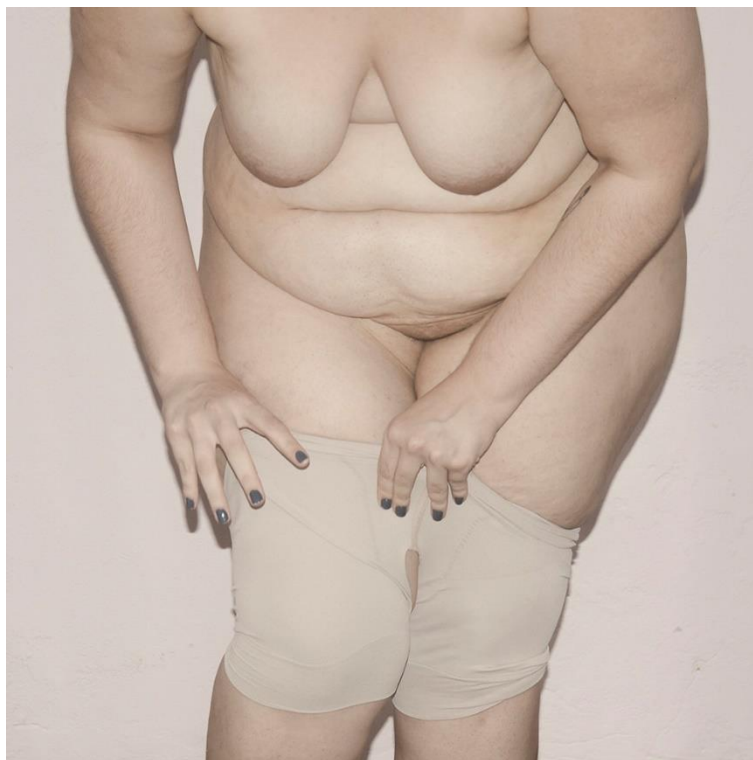
A obra *Descompressão* (2018) trata diretamente da experiência do corpo gordo na sociedade, enfatizando a pressão física e psicológica imposta às mulheres para se adequarem aos padrões de beleza. É uma série de autorretratos de uma performance na qual uma mulher nua veste, com muito esforço, uma roupa de lycra para compressão de gordura, item da moda feminina que promete delinear o corpo e comprimir as gorduras mais aparentes (Figuras 15-17).

Figura 15 - Uma das fotografias que compõem a série *Descompressão*



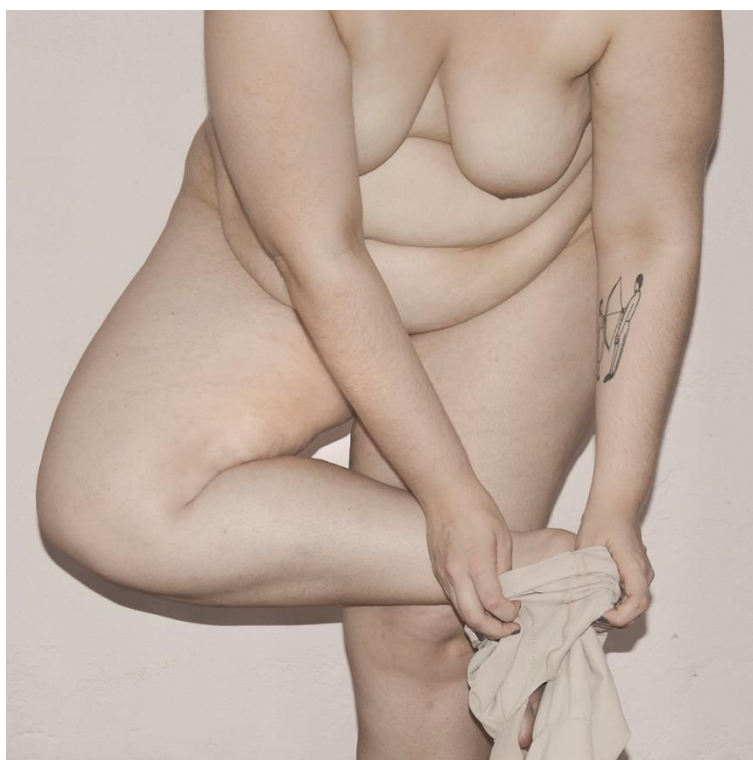
Fonte: *Jahn*, 2018

Figura 16 - Uma das fotografias que compõem a série *Descompressão*



Fonte: *Jahn*, 2018

Figura 17 - Uma das fotografias que compõem a série *Descompressão*



Fonte: *Jahn*, 2018

Nas autonarrativas de Jia Tolentino, em *Falso Espelho* (2020), ela lembra que, para se adequar aos padrões, comprou um modelador para ir a um casamento. Sobre a experiência de vesti-lo, ela relata que,

Não conseguia respirar muito bem, comecei a suar imediatamente, e tudo pareceu ainda pior do que antes. “Mas que merda”, eu disse, olhando para meu reflexo. Eu parecia uma imitação ruim de uma mulher cujo desejo mais profundo era parecer gostosa nas fotos. E, claro, nesse momento, vestindo uma calcinha torturante de 98 dólares e um vestido feito para uma modelo do Instagram, isso era exatamente o que eu era. (Tolentino, 2020, p. 109)

Nas duas experiências – na performance fotográfica de Ursula Jahn e na escrita de Jia Tolentino – percebemos que o ato de se comprimir em uma roupa modeladora é asfíxiante e doloroso. Enquanto se tenta modelar a imagem, o corpo sofre para caber dentro desse molde.

Margarida Medeiros (2000) sustenta que o autorretrato feminino é uma ferramenta poderosa para desafiar e reconfigurar a percepção social sobre o corpo e a identidade femininos. Para a autora, há então,

uma conjuntura que começa a privilegiar a noção de subjectividade e de indivíduo, em tensão com a emergência da sociedade de massas. É preciso não esquecer que a forma de representação de si ou do outro implica sempre um determinado posicionamento face às questões da identidade, e essa aceleração do retrato, proporcionada pela fotografia, denuncia uma aceleração da interrogação sobre si próprio. Será interessante, por essa razão, perder-me um pouco em torno do papel que a imagem do corpo tem desempenhado ao longo da história, em várias modalidades de discurso, para podermos fundamentar a relação possível entre identidade, imagem do corpo e sua (auto)representação. (Medeiros, 2000, p. 59)

Nas fotografias de Jahn, o ato de “descomprimir” pode representar uma rejeição consciente das normas opressivas, proporcionando uma visualização autêntica e empoderada do corpo gordo.

A artista utiliza seu próprio corpo como meio de representação, expondo-se de forma autêntica e, ao mesmo tempo, vulnerável à condição a qual se submete. A performance, registrada em sequência fotográfica, constrói uma narrativa visual que evidencia o esforço e o desconforto do corpo ao ser comprimido dentro da vestimenta de lycra. Aqui, a adaptação ocorre de maneira unilateral: não é a roupa que se molda ao corpo, mas o corpo que precisa se ajustar às restrições impostas pelo tecido elástico.

Esse processo de visibilização não apenas desafia o espectador a repensar suas concepções sobre o corpo fora dos padrões normativos, especialmente o corpo gordo, como também se configura como um ato de resistência e autoafirmação da artista. O conceito de “descompressão” opera em dois níveis: além do alívio físico que vem da remoção da vestimenta apertada, há também um sentido simbólico de libertação psicológica, em que a opressão das normas estéticas é questionada e progressivamente desfeita.

Considerando os conceitos de *punctum* e *studium*, de Roland Barthes, o *punctum*, aquele detalhe que nos afeta pessoalmente, encontra-nos nas expressões de desconforto e alívio na série de imagens, nas marcas do elástico deixadas pela compressão da roupa na pele e na presença, não idealizada, de um corpo nu considerado gordo, que contrasta com os padrões de beleza dominantes. Esses detalhes despertam reflexões sobre a experiência feminina de dor física para tentar se encaixar nos padrões sociais de imagem e corpo perfeitos.

Na fotoperformance *Descompressão* (2018), o *studium* se manifesta na crítica à cultura da magreza e à opressão dos corpos que não se adequam ao padrão estético dominante. O interesse cultural e social pelas imagens se dá na medida em que elas refletem e problematizam normas corporais internalizadas e amplamente difundidas pela mídia e pela sociedade. O tecido de lycra, por exemplo, carrega um significado que extrapola sua função prática, tornando-se um símbolo das imposições estéticas que restringem e moldam os corpos femininos.

Ursula Jahn usa o poder que as imagens fotográficas têm de moldar e distorcer a realidade subversivamente. “O fotógrafo revela. Ou seja, a identificação do tema de um fotógrafo sempre domina nossa percepção do tema” (Sontag, 2004, p. 55). A performance de Ursula Jahn apresenta uma história que contradiz as representações convencionais de um corpo gordo. Nas fotografias da performance, as imagens desafiam as percepções tradicionais, oferecendo uma representação realista e empoderadora, que estimula o espectador a repensar seus preconceitos; reconhecer a humanidade e beleza dos corpos marginalizados e; para algumas mulheres que se identificam com as imagens, dar impulso e representatividade.

Descompressão (2018) não só revela as tensões entre o corpo e o padrão de beleza, mas também destaca a fotografia como ferramenta para dar novo sentido às imagens sociais. Ao gravar a apresentação em fotografias, Jahn converte a vivência pessoal da pressão no corpo em uma expressão visual coletiva: “As fotos retratam realidades que já existem, embora só a câmera possa desvelá-las. E retratam um temperamento individual, que se descobre por meio da colheita da realidade feita pela câmera” (Sontag, 2004, p. 70). Dessa forma, o trabalho da fotógrafa Ursula Jahn colhe uma realidade que difere das histórias de sempre, modificando o ato de julgar e uniformizar o corpo feminino, levando o observador a pensar criticamente sobre os corpos que estão à margem dos modelos comuns de beleza.

3.4 GÊNESIS 3:5-6

Gênesis 3:5-6 fala sobre o fardo que as mulheres ainda carregam, a culpa ancestral feminina de terem causado a diáspora humana do Paraíso e, por consequência disso,

viver em uma contemporaneidade que segue perpetuando uma cultura machista e misógina. Foi pensando que Eva está na origem do grande pecado, e que todas as mulheres são suas seguidoras, que propus brincar com os séculos e séculos de culpas atribuídas. Assim, o ato de comer o fruto proibido, representado aqui em uma grande torta de maçãs, sugere devorar a culpa, satirizando os fundamentos da dominação masculina, em um gesto de se livrar de tudo isso. (Jahn, 2019)

O projeto *Gênesis 3:5-6* (2019), de Ursula Jahn, investiga a culpa ancestral feminina associada à figura de Eva, um peso simbólico que atravessa a história e a construção social da identidade das mulheres. A obra reflete criticamente sobre o impacto dessa narrativa no presente, explorando múltiplas camadas que dialogam com as representações e imposições culturais direcionadas ao feminino. Na Figura 18, vemos uma captura do vídeo da performance realizada por Ursula Jahn. No primeiro quadro ela está descascando maçãs; no segundo, preparando uma massa; no terceiro, ela monta uma torta de maçã. Na Figura 19, ela posa com a torta pronta em mãos, em frente às folhas de costela-de-adão, de perfil, a cabeça erguida dá força para a imagem, e uma expressão de alívio se faz em seu rosto, imprpimindo nele um ar de missão cumprida.

Figura 18 - *Gênesis 3:5-6*



Fonte: Jahn, 2019

Figura 19 - *Gênesis 3:5-6*

Fonte: Jahn, 2019

Judith Butler (2018) argumenta que as identidades não são entidades fixas ou naturais, mas construções performáticas que se consolidam por meio da repetição de atos no tempo. Se o gênero é formado por meio dessas repetições estilizadas, existe a possibilidade de subvertê-lo por meio da desconstrução e da repetição paródica. *Gênesis 3:5-6* (2019) encarna essa subversão ao reconfigurar o ato de comer o fruto proibido como um gesto de empoderamento e libertação da culpa imposta às mulheres. Na performance, a maçã, símbolo do pecado original, é transformada em torta e consumida deliberadamente, numa rejeição irônica e contundente da narrativa patriarcal que historicamente culpabiliza o feminino. Esse ato performático exemplifica o que Butler define como uma repetição que desafia as normas, deslocando seus significados e questionando as bases da identidade de gênero.

Sob a perspectiva de Simone de Beauvoir (2019b), que discute a mulher como o “outro”, Jahn expõe como as mulheres foram historicamente subjugadas e responsabilizadas pelo pecado original, consolidando um imaginário opressor que as mantém em posição subalterna. Ao trazer essa história à tona e parodiá-la, a artista evidencia a brutalidade dessa construção simbólica e propõe um gesto de libertação. A performance de consumir a torta de maçã transcende a sátira;

ela reapropria e ressignifica o mito, permitindo que a mulher assuma o protagonismo de sua própria história, libertando-se das amarras impostas pela tradição patriarcal.

Susan Sontag (2004) aponta que as imagens não apenas registram a realidade, mas influenciam nossa percepção sobre o que é real. (p. 53). No projeto performático *Gênesis 3:5-6* (2019), Ursula Jahn trabalha precisamente essa ideia ao criar uma saturação visual que reforça a iconografia da narrativa bíblica, utilizando referências como a maçã, a torta e o fundo de folhas de costela-de-adão, remetendo ao Jardim do Éden. Essa acumulação simbólica não apenas reforça a crítica à cultura da culpa feminina, mas também propõe um novo olhar sobre a maneira como as imagens e mitos perpetuam desigualdades e sobre como a arte pode reconfigurar essas narrativas.

Em *Gênesis 3:5-6*, somos levados a refletir sobre a persistente influência dos mitos fundadores ocidentais sobre as mulheres de hoje. A figura de Eva como culpada pela expulsão do Paraíso estabeleceu uma lógica de punição que se estende para além da narrativa bíblica, afetando como as mulheres são vistas e responsabilizadas por seus corpos, desejos e vidas. Essa culpa, que as associa à tentação e exige sua submissão, é constantemente reforçada em diversos discursos e práticas sociais. A performance de Jahn, ao descascar maçãs, preparar e comer a torta, quebra esse padrão, apropriando-se do símbolo para lhe dar um novo significado. Aqui, não há pecado, punição ou submissão, mas sim um ato intencional de libertação.

Além da evidente carga simbólica, a forma visual e performática da obra também possui significados importantes. Se para Susan Sontag (2007), a fotografia não apenas registra, mas também molda e transforma nossa percepção da realidade, na composição visual de Jahn, o vibrante cenário de folhas de costela-de-adão nos transporta ao Jardim do Éden, intensificando a presença do mito. Nesse sentido, a artista assume um papel ativo, controlando o ato de consumir o fruto proibido. A narrativa visual se torna, portanto, um meio de questionamento, envolvendo o espectador com elementos conhecidos para depois desconstruí-los e sugerir novas interpretações.

Na perspectiva de Simone de Beauvoir (2019a, 2019b), a história de Eva é um dos exemplos mais claros de como a mulher foi historicamente definida como “outra”, construída em oposição ao homem e a ele subordinada. A condenação da mulher a um destino de culpa e sacrifício permeia mitos, religiões e instituições sociais. O trabalho de Jahn não só revela essa estrutura, mas também a inverte. Ao saborear a torta de maçã, a artista desafia essa narrativa milenar e propõe uma tomada de poder. Comer a culpa significa eliminá-la, dissolvê-la, rejeitá-la como um destino inevitável. Esse ato performático transforma a punição em prazer; a submissão em autonomia.

Judith Butler (2018) nos faz ver a performance de Jahn como um gesto de contestação nas normas de gênero, abalando a maneira como a culpa feminina se repete socialmente. Se entendemos que nossas identidades se formam repetindo certos comportamentos, então essa repetição também pode ser um caminho para quebrar padrões. O ato de comer, que na história bíblica representou a punição da mulher, ganha um novo significado aqui, representando liberdade. O corpo da mulher, sempre observado e controlado pela moral, assume o controle do próprio futuro.

Ao refletir sobre *Gênesis 3:5-6* (2019), percebemos o quanto esses temas ainda afetam a vida das mulheres. A culpa de Eva não é apenas uma questão religiosa, mas uma estrutura simbólica que influencia como se espera que as mulheres atendam a padrões impossíveis. Elas são julgadas pela roupa que usam, pelo desejo que provocam, pelo espaço que ocupam, pela liberdade que buscam. Ursula Jahn não apenas questiona a culpa, a processa e a transforma em algo diferente, a artista se alimenta dela de forma antropofágica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo investigar a experiência feminina contemporânea a partir da análise de narrativas textuais e visuais, articulando teoria feminista, estudos culturais, de imagem e fotografia. O corpo foi o eixo central em nossa investigação, pois, como destacam autoras como Michelle Perrot (2003) Simone de Beauvoir (2019a, 2019b) e Judith Butler (2018), ele é um dos principais territórios de disputa simbólica na construção das identidades femininas. Reflexão essencial para compreender os mecanismos de construção da imagem feminina.

O estudo se estruturou em duas vertentes principais: a análise dos capítulos “O eu na internet”, “A otimização constante” e “Heroínas Puras”, do livro *Falso Espelho: Reflexões sobre a autoilusão* (2020), da escritora canadense Jia Tolentino; e a investigação de quatro séries fotográficas da artista Ursula Jahn, *Autorretratos sem título* (2020-2021), *À la carte* (2016), *Descompressão* (2018) e *Gênesis 3:5-6* (2019). A escolha dessas artistas e suas obras se deu pelo modo como ambas exploram criticamente as dinâmicas de constituição da imagem feminina, evidenciando tensões entre experiência, autoimagem e expectativas sociais. Assim, ao longo dos capítulos, foi possível estabelecer um diálogo entre os conceitos teóricos e as produções dessas duas autoras, Jia Tolentino e Ursula Jahn, permitindo uma compreensão mais ampla das estratégias de construção e desconstrução do feminino na contemporaneidade.

No primeiro capítulo, estabelecemos o arcabouço teórico necessário para embasar nossa pesquisa. Partimos da contribuição fundamental de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo: fatos e mitos* (2019a) e *O Segundo Sexo: a experiência vivida* (2019b), que nos permitiu compreender a construção social da mulher e as estruturas que sustentam sua subalternização. Em seguida, nos aprofundamos na teoria da performatividade de gênero de Judith Butler, *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* (2018), que, trazendo pinceladas de contribuições de outras autoras, como Michele Perrot (2003), Naomi Wolf, com *O mito da beleza* (2020) e Betty Friedan em *A mística feminina* (2020), nos ajudaram a entender como os atos reiterados de feminilidade constroem e legitimam identidades de gênero. Com Susan Sontag, em *Sobre Fotografia* (2004), analisamos criticamente o papel da imagem na cultura contemporânea e sua capacidade de influenciar a percepção da realidade. Complementamos essa abordagem com Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (2018), que introduziu as noções de *studium* e *punctum*, fundamentais para compreender a potência emocional da fotografia. Ainda sobre imagem, Margarida Medeiros, com sua obra *Fotografia e Narcisismo* (2000), trouxe reflexões sobre a fotografia como construção narrativa,

enquanto Leonor Arfuch, em *O Espaço Biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), contribuiu para a análise das relações entre histórias pessoais e coletivas, bem como das múltiplas camadas autobiográficas presentes nas obras analisadas.

O segundo capítulo, “Atos de Reflexão”, concentrou-se na análise dos capítulos selecionados, “O eu na internet”, “A otimização constante” e “Heroínas Puras”, de *Falso Espelho: Reflexões sobre a autoilusão* (2020), de Jia Tolentino, investigando as formas como a escritora expõe as complexidades da autoimagem feminina a partir de suas experiências em diversas fases de sua vida. Discutimos a maneira como a internet se tornou um espaço onde a identidade feminina é continuamente performada, editada e mercantilizada. Tolentino revela, a partir de suas experiências pessoais, como a cultura da autoimagem é atravessada por dispositivos de controle e expectativas irreais, que impõem sobre as mulheres a necessidade constante de aperfeiçoamento e vigilância. Suas reflexões evidenciam os paradoxos da contemporaneidade: a promessa de empoderamento feminino contrasta com a crescente pressão para atender a padrões estéticos e comportamentais rigidamente construídos.

O terceiro capítulo, “Atos de Refração”, dedicou-se à análise dos projetos fotográficos de Ursula Jahn, disponíveis em sua galeria *online*. A investigação demonstrou como a fotografia pode ser utilizada para narrar visualmente a experiência feminina e ao mesmo tempo questioná-la. As obras de Jahn foram analisadas a partir de seus elementos visuais, simbólicos e sociais, enfatizando sua abordagem autorreflexiva e provocativa. A artista utiliza seu próprio corpo como objeto e sujeito da obra, performando as opressões e as expectativas que recaem sobre o feminino. Assim, suas fotografias não apenas dialogaram com as discussões teóricas apresentadas, como também ampliaram a compreensão sobre a construção da imagem feminina contemporânea e os processos de resignificação que emergem da arte fotográfica.

As intersecções entre as obras de Jia Tolentino e Ursula Jahn demonstram como ambas exploram as tensões entre experiência e construção da imagem feminina na contemporaneidade. Enquanto Jia Tolentino, em “O eu na internet”, reflete sobre a imagem da mulher no ambiente digital, Ursula Jahn, na série *Autorretrato sem título* (2021), questiona a construção da autoimagem a partir de uma abordagem performática e fragmentada. No capítulo “A otimização constante”, Jia Tolentino problematiza a cultura *fitness* e os dispositivos tecnológicos que moldam e disciplinam o corpo feminino, discussão que ressoa nas séries *À lá carte* (2016) e *Descompressão* (2018), nas quais Ursula Jahn expõe o corpo como objeto de consumo e performa a experiência opressiva da vestimenta modeladora. Por fim, em “Heroínas Puras”, Jia Tolentino discute a construção das personagens femininas na literatura, que frequentemente são

relegadas às narrativas de sacrifício e submissão, tema que Ursula Jahn visita na série *Gênesis 3:5-6* (2020), ao desconstruir a história da culpa feminina a partir do mito de Eva.

Com isso, esta dissertação demonstrou que a imagem feminina contemporânea não é fixa nem homogênea, mas um campo de disputas e negociações. A construção da feminilidade se dá por meio de discursos e práticas que tanto limitam quanto possibilitam formas de resistência. A fotografia e a literatura, nesse contexto, se tornam ferramentas essenciais para narrar, questionar e reconfigurar as representações da mulher na sociedade. A imagem feminina é um dos muitos prismas que compõem o que significa “ser mulher” na contemporaneidade, inserida em um contexto mais amplo que abarca dimensões políticas, sociais e culturais. Os processos autobiográficos analisados, tanto em texto quanto em imagem, revelam como a subjetividade feminina se reconfigura continuamente diante das pressões e das oportunidades da modernidade. Como aponta Arfuch (2010), essas reconfigurações podem ser compreendidas como uma das marcas da subjetividade contemporânea.

Buscamos, assim, contribuir para os estudos de imagem e feminismo, oferecendo uma análise de produções textuais e visuais que evidenciam a complexidade da experiência feminina, estabelecendo um diálogo entre a teoria e as expressões artísticas contemporâneas. Entretanto, reconhecemos as limitações deste estudo. A análise foi restrita a um número específico de obras e autoras, impedindo uma generalização dos resultados. Além disso, a interpretação das produções de Jia Tolentino e Ursula Jahn foi orientada por uma perspectiva crítica particular, que pode não abarcar todas as nuances de suas criações.

Pessoalmente, esta pesquisa representou um intenso processo de descoberta e crescimento. Analisar as experiências de mulheres da minha geração, com as quais compartilho algumas vivências, foi um exercício profundo de autoconhecimento. Ao longo do percurso me vi refletida tanto nas discussões de Jia Tolentino sobre a formação da autoimagem quanto na desconstrução promovida por Ursula Jahn. Revisitei memórias, como a criação do meu primeiro perfil na internet, e o desconforto de ser objetificada; sensações evocadas pelas obras dessas autoras. Os anos dedicados a esta dissertação foram transformadores. Espero que este trabalho encontre eco em outras mulheres que se identifiquem com as reflexões aqui propostas.

Por fim, concluímos que a análise teórica e prática dos objetos selecionados proporcionou uma abordagem multifacetada para compreender a experiência e a constituição da imagem feminina contemporânea. Esperamos que esta pesquisa contribua para ampliar o debate acadêmico e cultural sobre as complexidades de “ser mulher” e sobre a necessidade contínua de questionar e desafiar as normas estabelecidas sobre feminilidade.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1987.

ARFUCH, Leonor. Antibiógrafias? Novas experiências no limite. In: (org.) SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos. *O futuro do presente* – arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-28.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II, p. 729-733.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria Zélia Barbosa de Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BARTKY, Sandra Lee. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Tradução Sérgio Milliet. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b.

BETTIOL, Beatriz Meirelles. *Do autorretrato à selfie: uma análise da imagem feminina no Instagram*. Monografia (Graduação em Comunicação Organizacional), Universidade de Brasília – UnB, DF, 2017.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n.78. Edições Chão da Feira, junho de 2018. p. 1-16.

CAPRICHIO, São Paulo: Editora: Abril n.º 892, 14 de julho de 2002

DANNER, Fernando. *O Sentido da Biopolítica em Michel Foucault*. Revista Estudos Filosóficos nº 4 /2010 – versão eletrônica – ISSN 2177-2967. DFIME – UFSJ - São João del-Rei-MG. Pág. 143 – 157.

DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

FARIA, Thayná de Cássia do Nascimento. *Corpos sob pressão: Identidades e narrativas da mulher contemporânea no Instagram*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2021.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

FRIEDAN, Betty. *A Mística Feminina*. Tradução de Carla Bitelli, Flávia Yacubian, Bhuvil Libanio e Marina Vargas. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 2020.

HEGEL, Georg. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Bhuvil Libaneo. 8. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019

JAHN, Ursula. *À la carte* - 2016. Disponível em: <ursulajahn.com.br>. Acesso em: 06/04/2025

JAHN, Ursula. *Autorretratos em desfiguração* - 2021. Disponível em: <ursulajahn.com.br>. Acesso em: 06/04/2025

JAHN, Ursula. *Descompressão* - 2018. Disponível em: <ursulajahn.com.br>. Acesso em: 06/04/2025

JAHN, Ursula. *Gênesis 3:5-6* - 2019. Disponível em: <ursulajahn.com.br>. Acesso em: 06/04/2025

JAHN, Ursula. Mulheres que fotografam// Ursula Jahn. [Entrevista concedida a Nítida], 2019. Disponível em: < <https://nitidafotografia.wordpress.com/2019/12/20/mulheresquefotografam-ursula-jahn/> > Acesso em: 06/04/2025

JAHN, Ursula. *Sobre Nomes Maternos* - 2021. Disponível em: <ursulajahn.com.br>. Acesso em: 06/04/2025

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2021.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a Viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências humanas e sociais. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, maio/ago. 2008, p. 333-357. Disponível em: https://www.academia.edu/12673654/Marlise_Matos_Universidade_Federal_de_Minas_Gerais. Acesso em: 06/04/2025

MARTINS, Roberto de Andrade; SILVA, Ana Paula Bispo da. Princípios da óptica geométrica e suas exceções: Heron e a reflexão em espelhos. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 35, p. 1-9, 2013.

MAGRITTE, René. *O Espelho Falso*. 1928. Óleo sobre tela; 54 x 80,9 cm. Museu de Arte Moderna, NY, EUA.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

O SORRISO DE MONA LISA. Direção: Mike Newell. Red Om Films, Revolution Studios, Columbia Pictures, EUA, 2003, 1h57min.

MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. Rio de Janeiro: LeYa, 2019.

PERROT, Michelle. *O corpo feminino em debate*. (Org.) Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PINTO, Elaine. A Cluster of Mirrors: Constructing Artemisia Gentileschi Across the Media. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, Lublin, vol. 46, no. 3, pp. 67–75, October 31. 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17951/lsmll.2022.46.3.67-75>. Acesso em: 08/01/2025.

PISCITELLI, Adriana. Poéticas e políticas feministas. *Cadernos Pagu*, n. 6(7), 1996, p. 9-36.

RENNÓ, Rosângela. *Espelho diário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Alain François. 3. Ed. Campinas: Papirus, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As Confissões*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SYNNOTT, Anthony. *O corpo social: simbolismo, eu e sociedade*. São Paulo: Educ, 1993.

THE BOLD TYPE. Direção: Sarah Watson, Nova York, Freeform, NBC Universal Television, 2017-2021, 41-45min.

THE HANDMAID'S TALE. Direção: Bruce Miller, EUA, Hulu. 2017-presente. 47-60min.

TOLENTINO, Jia. *Falso espelho: reflexões sobre a autoilusão*. Tradução Carol Bensimon. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2020.

TOLENTINO, Jia. *Trick mirror: Reflections on self-delusion*. Random House Trade Paperbacks, 2020.

WOLF, Naomi. *O Mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. 15ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.