



CORPO, IMAGEM E A EFICÁCIA SIMBÓLICA DA FICCIONALIZAÇÃO DIGITAL¹

BODY, IMAGE AND SYMBOLIC EFFECTIVENESS OF DIGITAL FICTIONALIZATION

Laysmara Carneiro Edoardo²

RESUMO: Discutir formas de sociabilidade na contemporaneidade remete necessariamente a amplificação dos conceitos antes materializados na personalidade das expressões e na troca presentificada dos indivíduos, pois que a Internet passa a ser um impulso prioritário sobre construções identitárias e processos de identificação (do / no outro) de sentidos e significações da realidade. Neste sentido, as redes sociais, a exposição do Eu e o uso de intertexto compartilhados incessantemente apontam a uma nova forma comunicacional que, por sua vez, atua diretamente na reelaboração das relações sociais e da autoimagem individual, composta e reconstituída a cada novo *upload*. Seja pela perspectiva *memética*, seja ainda pelas abordagens que consideram esta uma nova forma de isolamento, a construção ficcional a que a autoimagem está sujeita atesta uma autoscopia digital, fonte de referências e narrativas que podem ser lidas de acordo com as conexões realizadas pelo seu autor. Para tanto, cogitando-se estabelecer diálogo entre a realidade digital, a teoria clássica socioantropológica, a literatura sobre o tema e a ficção em si, propõe-se o exame sobre a rede social *Facebook* numa breve tipologia cartográfica, buscando estabelecer uma propositiva analítica que reconheça as redes sociais como fontes ficcionais, assim como as redes estabelecidas na materialidade dos contatos ‘seculares’, a partir do comparativo com a construção ficcional realizada pelas próprias personagens em obras literárias e imagéticas, articulando assim o conceito de virtude a estas fontes autobiográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Internet, autoexpressão, imagem.

ABSTRACT: Argue in contemporary forms of sociability refer necessarily to concepts' amplification embodied in the prior expressions of personhood and presentified exchange of individuals, because Internet becomes a priority impulse on identity building and identification processes (of / in the other) senses and meanings of reality. In this sense, social networks, self-exposure and incessantly shared of intertext use, points to a new form of communication, which, in turn, acts directly on the reworking of social relations and individual self-image, compound and reconstituted in each new upload. Whether by the memetic perspective, or the approaches that consider this a new form of isolation, the fictional construction on this self-image is subject attests a digital autoscopia source of references and narratives that can be read in accordance with the connections made by the author . Thereat, considering to establish a dialogue between the digital reality, the classic Social anthropological theory, literature on the subject and fiction itself,

¹ Este texto é o primeiro resultado do projeto de pesquisa intitulado “Imagem, corpo e virtualidades da autoexpressão nas redes sociais” realizado pela UNIVEL – Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Cascavel.

² Socióloga, Mestre em Letras – Linguagem e sociedade pela UNIOESTE- Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Docente pela mesma instituição e pela UNIVEL - Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Cascavel. laysedoardo@gmail.com



it is proposed to take over a brief typology cartographic on the social network Facebook, trying to establish a analytic propositional that recognizes social networks as fictional sources, also the established networks in materiality of 'secular' contacts, from comparative with the construction performed by their own fictional characters in literary works and image, thus articulating the concept of virtue to these autobiographical sources.

KEYWORDS: internet, self expression, image.

"O 'eu' é uma comodidade gramatical, filosófica e psicológica."
(Marguerite Yourcenar)

INTRODUÇÃO

A ficção tem, por excelência, o domínio da criação da personagem, já que trabalha com a fantasia e elabora cenários, personas, circunstâncias, tanto a partir de condições materializadas na realidade, quanto nas potências construídas pelos autores enquanto possibilidades ou anseios. Neste sentido, considerar tal questão no comparativo ao mundo dito real trata-se, na realidade, de relacionar um aspecto pouco evidenciado da sociabilidade humana, uma vez que há pouca ênfase em perspectivas socioantropológicas, por exemplo, que analisam a função da atuação do indivíduo, ou seja, sua ficcionalização cotidiana diante de valores, regras, ou eventuais necessidades de adequação social.

O conceito de ação social weberiano (Weber, 1979), acionado no entendimento compreensivo da realidade social a partir de uma atuação motivada ora por um sentimento, ora por um valor ou uma condição racionalizada, cabe também na consideração das construções psicossociais presentes no aparato simbólico que sustenta uma personagem da realidade ("real" ou virtual) ou da ficção. Esta pesquisa justifica-se, portanto, ao abordar as relações ficcionalizadas das redes sociais, tendo os perfis características especiais para esta intenção de estudo, assim como eleições significativas de algumas personagens e imagens clássicas do cinema e da pintura.

Deste modo, articular personagens virtuais/digitais da rede social *Facebook* a personagens que vivenciam lembranças, desejos ou frustrações a partir do monólogo interior ou do discurso indireto livre traz à tona a possibilidade de compreensão sobre algumas intenções ou funcionalidades das postagens intermitentes dos usuários, uma vez que a linha do tempo (algunha



relevante para esta forma de experimentação) aplica-se como um diário de sensações, sentimentos, impressões ou apelos à convivência social.

Neste sentido, o objetivo desta pesquisa é estabelecer uma aproximação comparativa entre diferentes formas ficcionais, entre elas o cinema e a imagética, entendendo-se que as relações sociais cotidianas, em especial as digitais ou virtuais, são também fontes ficcionais baseadas em códigos ou gêneros. Neste sentido, busca-se reconhecer no comparativo entre alguns perfis públicos e a personagens do cânon, características videodromáticas na construção ficcional e na subjetivação autobiográfica. Assim, busca-se estabelecer um comparativo teórico e científico sobre as relações ficcionais presentes no cinema, na imagética e nas redes sociais, em especial o *Facebook*; analisar o conceito de ficção, transportando-o à realidade cotidiana a partir do entendimento da construção da sociabilidade como um recurso estético por parte dos envolvidos; analisar o uso da memória imagética e ficcional como recurso estético dos usuários da rede social *Facebook*; relacionar ampliadamente, para além do entendimento cristão, o conceito de virtude e a forma de suas manifestações nos perfis públicos de usuários da rede social *Facebook* no comparativo à personagens do cânon literário e cinematográfico; explorar o conceito e a construção de personagens na ficção transportando o conceito e a lógica às relações digitais/virtuais das redes sociais e, por fim, proceder à revisão bibliográfica extensiva acerca dos conceitos levantados, refletindo acerca da relevância metodológica e teórica dos Estudos Culturais pós-colonialistas e da sociologia da imagem sobre a ficcionalização do cotidiano, bem como suas implicações frente aos estudos clássicos.

IMAGÉTICA, COMUNICAÇÃO E VIRTUALIDADE

De acordo com Canevacci (2001), toda a comunicação visual gira em torno do corpo e metonimicamente sobre o rosto, de forma que as mercadorias visuais, dado que como qualquer outro perímetro econômico, por meio da digitalização/virtualização da comunicação também se constitui sob a forma de troca significativa e expressão de valor. Neste sentido, são constituídos também consumidores voyeurs, observadores, visualmente sedentos pelas atualizações imagéticas das novas significações. Assim como a comunicação habitual, as relações com os signos têm e ganham sentido toda vez que são manipuladas, o que faz com que a posição de voyeurismo seja



também, ao mesmo tempo, elaborada em exibicionismo, já que criar sentido imagético, nesta lógica, é o mesmo que criar valor. Considerando tal quadro e o entendimento do virtual pela sua dupla matriz etimológica (*virtus*) referente à potência e à virtude, é possível considerar a passagem de uma mercadoria visual, a partir da sua condição propriamente visual, para sua natureza potencial (Lévy,2011), elaborando-se assim em uma ampliação hiperestésica do autor da imagem, ou seja, na metonímia do sujeito e na sua amplificação à virtudes significativas.

Nada mais justo que considerar esta produção mercadológica como uma produção ficcional (sem excetuá-la do real), em razão da elaboração personificada de uma ideia, de uma personagem (no sentido estrito do termo), pois que a utilização do aparelho – meio (Flusser, 2001) virtual promove assim a emancipação do signo e da virtualidade potencial diante das expressões genuínas da realidade. Segundo Brait (1985, p.22), Aristóteles considera dois aspectos fundamentais da personagem, sendo a própria personagem um “reflexo da pessoa humana [e uma] construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1985, p.22). A partir disso, realizam-se aí seleções por sobre a realidade, onde se entrelaçam “possibilidade, verossimilhança e necessidade” (BRAIT,1985, p.22), numa composição, sobre os elementos daquela e efetivações de fatos exequíveis, a partir de um processo intertextual, manifesto tanto no código como no conteúdo, mesmo que não de forma explícita ou formal. Deste modo, o processo pelo qual uma obra ficcional passa até ser elaborada, implica na observação do mundo real, na construção de ‘verossimilhanças possíveis’ e na maneira com que a narrativa será elaborada, já que “os modos de leitura de cada época estão, portanto, igualmente inscritos nos respectivos modos de escrita” (JENNY,1979, p.07), estabelecendo relações com os textos precursores e com o contexto em que o texto foi erigido.

De acordo com Pouillon (1974), “ler um romance é ouvir alguém a falar-nos de dentro” (POUILLON, 1974, p.12) de modo que as apreensões são tidas e compreendidas, a partir daquilo que é abrangido diretamente pela leitura, pela percepção dos narradores e das personagens. E é por este motivo que “toda compreensão é uma reconstrução [...], toda compreensão é imaginação” (POUILLON, 1974, p.26), pois o que é lido é interpretado, logicamente pelas vias das pistas deixadas pelo autor, implicando a subjetividade do leitor na apreensão das ideias. Na narração de memórias, o que se conta “é escolhido por seu valor significativo próprio, mais do que por sua importância na série dos acontecimentos” (POUILLON, 1974, p.45), de modo que é



através destes fatos que se faz possível interpretar as subjetividades e as perspectivas que o autor intenta discutir.

Embora “estar ‘com’ alguém, [...] é ter ‘com’ ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo” (POUILLON, 1974, p.58), ou seja, percorrer com uma determinada personagem-narradora os mesmos sentimentos e considerações que a ela tem e faz sobre as coisas à sua volta, é necessário ainda recorrer à imaginação e às pistas deixadas pelo autor para buscar uma totalidade na leitura da obra. Além disso, a personagem é definida como uma configuração esquemática e, logo, um indivíduo real e determinado que vive situações reais de modo exemplar, mesmo que negativas (Rosenfeld, 1974, p.45), também determinada por meio de um modo de ser, uma lógica e pelo olhar do leitor-espectador sobre ela, seja por meio da memória ou da criação-invenção completamente imaginária (também condicionada, queira ou não, pela memória) (Candido, 1974, p.66-67).

Com base nesses fatos, pode-se colocar que a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores. A compreensão e a cognição devem operar não sobre o todo verbal previamente necrosado e reduzido à sua atualidade empírica, bruta, mas sobre o acontecimento, em função dos princípios que lhe fundamentam os valores e a vida, dos participantes que o vivem (não é a relação do autor com o material, mas a relação do autor com o herói que é significante e tem caráter de acontecimento). (BAKHTIN, 2000, p.203-4)

Junto a isso, quando comparada a lógica da intertextualidade e da ficção à consciência mítica, é possível considerar a existência de uma relação estreita entre o experimentado e o significado numa condição de eficácia simbólica (Lévi-Strauss, 1958), pois o vivido e o gesto estão mutuamente ligados na atuação dos ritualísticos, perpetrando desta forma uma identidade entre aqueles, ao fazer do vivido e do gesto também um mesmo todo. Nas sociedades ritualísticas, como destacado por Mauss e Granet (Merleau-Ponty, 1990, p.304), há uma necessidade de expressar os sentimentos numa quase impossibilidade de se dividir o que é vivido e o que é expresso pelo indivíduo. Desta forma, os sentimentos são expressos e manifestados para que os outros tenham conhecimento dele, visto que, por este motivo, há a identificação



entre os indivíduos quando estes vivem o rito, transformando a comunicação numa linguagem emblemática, e não mais de sinais, fazendo do significante e do significado um mesmo corpo.

O ritual (assim como a rede, o palco e o contexto da obra ficcional de forma correspondente) pode ser considerado uma instituição repressora, visto que exprime a intencionalidade do indivíduo em entregar-se ao coletivo e a realidade simbólica elaborada neste, já que em certa medida identifica-se com ele, vivendo ao invés do sentimento, o rito. Todavia ele não é exterior, trata-se de uma expressão autosuficiente de sentido, quando os indivíduos que dele são parte, estão totalmente conscientes dos papéis desempenhados por eles e são capazes de suprimir as repressões psicanalíticas fazendo de si os próprios meios adequados para transmitir e reconhecer o sentido consciente e inconsciente expresso no decorrer do acontecimento. O significado e os sentimentos não são mais sentidos, eles são vividos na própria expressão pelo todo e simultaneamente. Quando anulam ou se fazem desimportantes todas as funções repressoras, o papel de cada sujeito, na verdade, é vivido no mito e totalizado por esta figura virtual, tornando assim o todo coerente e inteligível e fazendo ainda desta realidade um fato coeso. Assim, a eficácia está presente, pois cada um dos personagens realizados (do ritual) está convencido do que faz e totalmente entregue ao grupo como expressão máxima de si próprio e também do coletivo, tendo, literalmente, um grupo como gesto e como todo da presença mítica, da entrega individual e do vivido também como gesto expressivo.

Da mesma forma, ao considerarmos esta eficácia simbólica no convencimento do ator em sua atuação enquanto personagem teatral é possível dizer que esse é responsável por convencer o seu público de que a personagem criada existe realmente e de que é ela que está sobre o palco, a partir do “gesto expressivo por si” (Merleau-Ponty, 1990, p.306), tal qual a expressão mítica. O ator utiliza seu corpo como veículo mas não exprime-se, todavia, em função de símbolos somente, cria-se na verdade como expressão de outrem (personagem) a partir de si, fazendo da adequação entre uma conduta e um sentido a inteligibilidade do espetáculo e do público. O ator, desta forma, aparece como um hospedeiro de possibilidades, uma possível virtualidade, capaz de adquirir formas de expressão diversas daquelas que está acostumado a utilizar enquanto *persona*, fazendo-o pela observação do outro e pelas orientações que o autor insere no momento que se utiliza dos signos da língua como elementos de uma nova significação. E é devido a isso que o ator/corpo/rosto se torna peça fundamental da eficácia simbólica, pois é o responsável por



convencer o público de que a realidade que expressa no palco é verídica. Para tal, utiliza-se de sua expressão corporal, aproveitando-se de todas as alternativas cabíveis em movimentos prezando a legitimidade e o caráter inédito da peça.

Ao transportarmos estas elucidções ao palco das redes sociais, podemos afirmar na mesma proporção que “é a eficácia simbólica que garante a harmonia do paralelismo entre mito e operações” (Lévi-Strauss, 1958, p.232), pois ela é a responsável por este convencimento de que o sujeito-personagem-imagem é imbuído sendo, conseqüentemente, a intermediária entre a ação simbólica do avatar ou do perfil público e do envolvimento simbólico da sua rede de contatos. Sabendo-se da questão apontada por Merleau-Ponty (1990), de que a “magia do teatro” está no fato de que o corpo do ator deixa de ser um corpo e passa a ser o veículo de significação e, portanto, o meio principal para a simbolização e para a persuasão e certificação do público, tratamos aqui, no mesmo sentido, da legitimidade garantida à personagem virtual elaborada por meio de uma imagem, de uma descrição, de memórias, de virtudes e de uma metonímia de corpo.

Neste mesmo escopo, ao considerar a personagem ficcional por excelência, tanto na literatura quanto no cinema, onde este processo de ficcionalização é anterior ao sujeito, pode-se afirmar uma condição *videodromática*³ e hiperestésica, não mais que elaborações da memória do agente e recursos de construção ficcional, visto que se constituem em um arranjo de significados, elencando fontes e referências de outras ficções a fim de direcionar o entendimento do “leitor” à sua subjetivação, no que poderíamos chamar facilmente discurso indireto livre. Uma imagem, uma música, um trecho de filme são, na realidade formas de evidenciar justamente a condição autobiográfica hiperestésica, da mesma forma que as mitologias clássicas são utilizadas para amparar a saga das personagens de obras contemporâneas na ficção.

Assim, esta breve revisão bibliográfica tem como propósito relacionar a comunicação virtual junto a outras formas significativas e ficcionais já elucidadas pelos



³ Frame do filme *Videodrome*, Cronenb



estudos de relacionamento social, tais como o teatro, a literatura, o cinema e o ritual mítico, de modo que sejam compreendidas as formas expressivas da construção dos avatares ou dos perfis públicos nas redes sociais como formas e espaços contemporâneos de fixação da eficácia simbólica.

Intenta-se neste estudo, a aplicação dos conceitos de virtual, mercadoria, metonímia e eficácia, à breve cartografia de alguns perfis públicos da rede social *Facebook*, a partir das indicações dos seus próprios autores, enquanto agentes e participantes da realidade elaborada potencialmente. Buscam-se, assim, os elementos significativos e identificatórios de cada personagem levantada como uma hiperestesia das potências e uma metonímia das virtudes, junto do comparativo ao videodrome antropofágico e à narrativa de personagens correspondentes, como referências à construção das memórias digitais.

PERSONAGENS E VISUALIDADES VIRTUOSAS

Foram escolhidas, dentre um universo de 1.088 perfis, três personagens que evidenciam condições de análise para este primeiro momento da pesquisa. Outras 5 também foram abordadas superficialmente com a intenção de oportunizar um comparativo e uma possibilidade maior de visualizar a abordagem metodológica desta análise.

Foram recortadas duas categorias iniciais de apreciação, sendo a foto atual do perfil e a foto de capa da linha do tempo das autoras. Além disso, quanto às oito personagens escolhidas para o recorte final de três, tem-se a seguinte distribuição de atividades: personagens com um excessivo número de imagens, mais de 30 tanto para perfil quanto para fotos de capa, tendo no outro extremo personagens com apenas 1 imagem de perfil e de capa, procedendo, talvez, a exclusão das imagens anteriores, o que demonstra uma reclusão de memória imagética, ao contrário dos primeiros casos que mantêm a dinâmica do tempo (atentando ao fato ainda de que a maioria das fotos que aparecem nos perfis minimalistas foram marcadas por outras pessoas). Além disso, foi possível, em uma leitura superficial, recortar as evidências de postagens dos 5 perfis que serão desconsiderados, tendo em resumo, cada qual em sua especificidade, imagens sensuais, interesses por maquiagem, sapatos ou cachorros (estes utilizados inclusive com a finalidade de expressar sentimentos humanos); atualizações sobre pratos preparados pela autora,



com a devida marcação dos convidados para o almoço, publicações sobre futebol e também sobre valores culturais orientais, tais como a prática da yoga ou do zen. Foi possível visualizar também uma série de publicações de *memes*, com o sentido irônico sobre o comportamento de outros usuários, assim como um último caso que merece atenção dado o fato de utilizar o aplicativo *photos from my heart* com imagens de roupas que a autora utilizaria. Este caso em especial é o mesmo que apresenta pouquíssimas imagens de perfil (apenas duas), assim como expressões de si própria, textos ou imagens que expressem ações ou posicionamentos concretos, tratando-se apenas de uma condição clara do que chamamos aqui de *virtù*, dada a potência do sujeito e não a sua expressão aparente.

A partir desta primeira aproximação algumas características particulares dos perfis já começam a ser delineadas, apresentando como a memória é narrada por meio das postagens ‘pessoais’ ou dos compartilhamentos de imagens e expressões de outrem, dado o fato de a expressão pública ser necessariamente a forma de relacionamento utilizado coerentemente pelo recurso da rede social, já que para ser ‘visto’ e identificado como perfil, os compartilhamentos precisem ser constantes. Dentro de um universo extenso de ‘amizades’ é necessário, portanto, ter a identificação clara do seu perfil, diferenciando-o dos demais para que a construção das virtudes e das características hiperstésicas autorais realmente se reforcem e mantenham.

Quando vemos em nosso cotidiano coisas triviais, comuns, banais, geralmente falhamos em nos lembrar delas, porque a mente não é estimulada por algo novo ou excepcional. Mas se vemos ou ouvimos algo indigno, desonroso, incomum, grande, inacreditável, ou ridículo, disso conseguimos nos lembrar por muito tempo. Assim, coisas próximas de nossos olhos e ouvidos tendemos a esquecer; é frequente nos lembrarmos melhor, por exemplo, de incidentes de nossa infância. Isso acontece porque coisas comuns facilmente fogem da memória, ao passo que as coisas surpreendentes e novas permanecem por mais tempo nela. [...] Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguiremos isso se estabelecermos semelhanças as mais impressionantes possíveis; se não criarmos imagens em demasia vagas, mas ativas [...]. (YATES, 2007, p. 26)

Da mesma forma, dada esta primeira abordagem pautada na ênfase às três personagens recortadas a partir da imagem de perfil e de capa das autoras, têm-se as seguintes descrições e análises:



A personagem *Bruna* utiliza como imagem do perfil um recorte de uma fotografia realizada por um terceiro, resultado de uma viagem ao litoral, dado o biquíni e a canga e o mar ao fundo, tendo, no entanto, o recorte disponibilizado apenas a imagem desnuda das costas. A imagem de capa, por sua vez, é uma pintura de Vladimir Kush, intitulada *Metamorphosis*, que remete a dois indivíduos, provavelmente um casal, observando um balão formado por nuvens ao nascer do sol. Ambas as imagens são contemplativas, já que a própria autora contempla uma paisagem e expressa a mesma contemplação ao apresentar personagens em um local ermo. Além destas, a autora possui mais quatro imagens de capa, tendo duas em especial o mesmo direcionamento de olhar. Quanto ao perfil, apenas esta imagem está disponível.



Bruna, 18 anos, estudante de enfermagem

O rosto é suprimido destas imagens, não se vê bem quem são as personagens nem a sua autoscopia, contudo, o corpo é central, uma vez que o semidesnudamento se torna quase que completo pela iluminação (os cabelos confundem-se com a alça do biquíni) e pelo recorte da imagem que suprime os quadris cobertos, de forma que este mesmo semidesnudamento tem como elaboração a remissão à beleza feminina e à feminilidade enquanto encastelamento, cortesia e temperança. Dado que a feminilidade é constituída historicamente como uma condição contemplativa, é possível remeter as imagens às referências videodromáticas que também a elaboram, sendo ambas representações da mulher como conceito de beleza e sedução.



Ao mesmo tempo em que contemplam são contempladas e estão diante de expressões do mundo cotidiano como retrato da perspectiva ora docilizada ora vingativa diante do universo masculino. Embora seja de fundamento a perspectiva representativa de Vênus⁴ e Bardot⁵, relacioná-las à imagem de *Bruna* faz com que, necessariamente, possa-se elaborar a *toalete* junto ao

tempo e à espera. Em *O Desprezo* (1963), Brigitte Bardot, no papel de Camille, passa a narrativa aguardando e perscrutando o ambiente em nome de respostas quanto ao seu relacionamento com o marido Paul. Embora haja a cisão do relacionamento ao longo do filme, diferente da expectativa imagética presente na imagem de capa de *Bruna* é possível ainda assim relacionar o convívio romanesco ao feminino venusiano, já que a nudez de ambos os corpos (e também o de



Bruna) transluzem as personagens para nada além daquilo que são. Os objetos presentes junto a elas dão continuidade à expressão do corpo, pois assim como o espelho e o livro, o mirante é o ponto ao qual a contemplação faz referência. Portanto, ao remeter ao horizonte, *Bruna* reforça a espera e o isolamento.

⁴ *A Toalete de Venus*, Velázquez (1647-51).

⁵ *O Desprezo*, Godard (1963)



Carla apresenta o seu perfil a partir de 18 imagens muito semelhantes, tendo outras 10 para as suas capas. Além disso, descreve-se a partir de uma citação de Ernest Hemingway, em que se lê o seguinte: "É sempre assim. Morre-se. Não se compreende nada. Nunca se tem tempo de aprender. Envolvem-nos no jogo. Ensinam-nos as regras e à primeira falta matam-nos". Tendo ainda o perfil uma série de referências à música (dada já à imagem de capa), imagens da autora marcadas com outras pessoas em situações diversas e uma relação bastante próxima com gatos, suas personalidades características e zoomorfimos relacionados a características humanas, *Carla* mostra-se também com referências a desenhos infantis e a personagem de Maga Patalógica, especialmente colocada como uma imagem de perfil anterior, por conta dos cabelos e das roupas pretas.



Carla Fernanda, 26 anos, contadora

Sua autoscopia faz realmente menção ao preto e o branco, à disparidade das coisas, aos cabelos, sobrancelhas e maquiagem rigorosamente escuros junto à pele e o fundo alvos. Trata-se aqui de uma autoretrato, onde a autora provavelmente utilizou-se da *webcam* para fazer a imagem, modificando a saturação das cores, brilho e contraste em um programa de edição. Embora esteja sorrindo, sinal claro da condição temperante da figura feminina abordada no perfil de *Bruna*, aqui é possível perceber uma relação antropofágica diante do mundo e do outro. A relação com o alimento musicificado, a partir de um *wallpaper* disponível sob a alcunha de *Clubmusic dj meal*, sem autoria, é também uma forma de dar visibilidade autoscópica ao papel que a personagem procura ilustrar, visto que a luta e o entendimento das coisas são pré-requisitos para manipulá-las. Neste



sentido, tem-se aqui a virtude da fortaleza, no sentido de expressar justamente esta supervalorização do sujeito pleno e da dianteira tomada diante dos fatos e das vivências. Alimentar-se objetificadamente e transmutar-se em uma imagem contrastada demonstram de fato uma relação fetichizada com o experimentado, o que por um lado evidencia distanciamento e de outro superação.

As referências videodromáticas do perfil de *Carla* são bastante *pop* e fundamentam a leitura proposta sobre a virtude da fortaleza. Também remetidas a uma pintura e a uma personagem do cinema, são claramente referenciadas às duas imagens usadas pela autora para a sua autoscopia. Neste sentido Tarantino⁶ e Magritte⁷ reforçam a leitura ao apresentarem a relação de fortaleza na personagem Mia Wallace de Uma Thurman em *Pulp Fiction* (1994) no quadro de anti-heróis protagonistas, bem como em *O retrato* (1935) de Magritte, onde uma refeição é realizada sobre um alimento que observa seu edaz. A condição autoscópica da personagem é evidente quando relacionada à refeição dos fatos e das coisas, considerando que a relação de si é absolutamente videodromática a partir desta lógica. Se o recurso da referência é disponível e perceptível, trata-se aqui neste caso de uma relação de extrema proximidade, onde há o aspecto relacional da refeição antropofágica junto à música já ao rememorar o fato de Mia Wallace protagonizar no filme três cenas que envolvem esta linguagem.



⁷ *O retrato*, René Magritte (1935)





Embora esteja na imagem principal do cartaz, é uma personagem menos importante que ainda assim marca a história e as memórias do filme por conta destas sequências: quando encontra pela primeira vez Vincent Vega (John Travolta), o concurso de *twist* e a pré-overdose de heroína. Nas três ocasiões, quando divide a cena com Travolta, a personagem de Mia transmuda o ambiente e a relação com as circunstâncias a partir de uma trilha sonora produzida para aquele momento. É interessante notar como cada música faz com que Vega adeque-se a uma condição, pois é um grande assassino que demonstra nervosismo e desconforto na presença da mulher do chefe. Neste sentido, tem-se aqui mais uma prova da expressão de fortaleza antropofágica, dada a manipulação da atmosfera e do outro diante das expressões e dos desejos particulares.

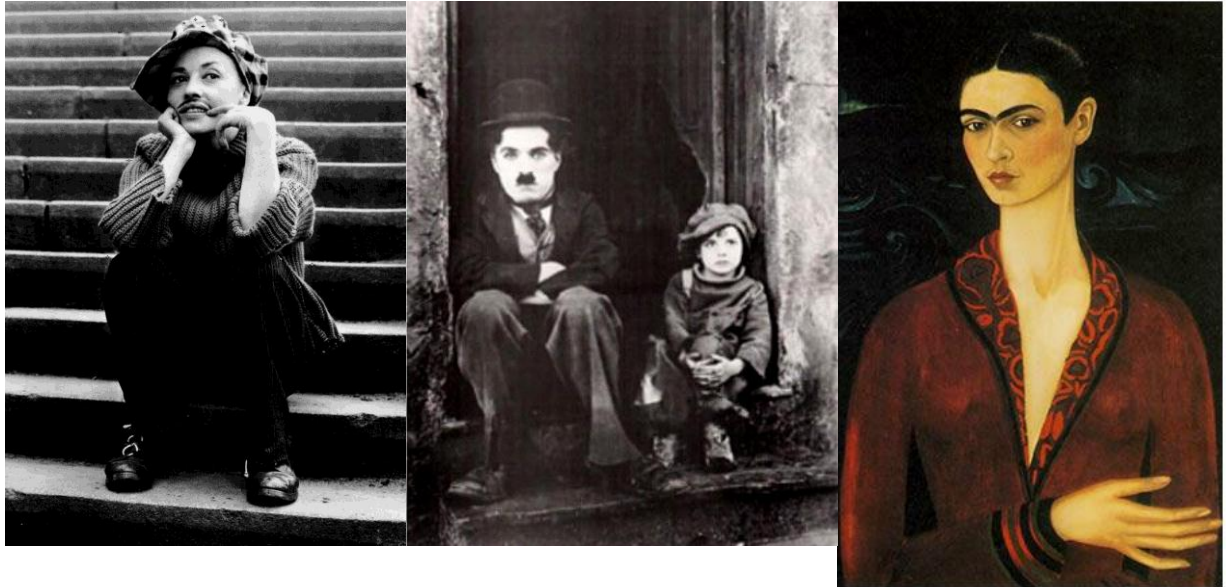


Gislene, 27 anos, cientista social

Como último recorte desta análise breve, *Gislene* apresenta algumas características relevantes ao tratamento sobre a autoscopia digital do sujeito. Possui 39 imagens de perfil e 37 imagens de capa, apresentando, assim como o número de imagens, bastante prolixidade ao manipular o seu perfil. A grande maioria das imagens postadas são autoretratos e dão ênfase ao rosto, enquanto as expressões textuais são pautadas em aspectos profissionais, poéticos e futebolísticos (incluído também como um envolvimento profissional dada à convexidade de pesquisa da autora). Como descrição de si, há textos de Cecília Meireles, Martha Medeiros, Mário Quintana e especialmente uma frase de Friedrich Nietzsche, onde se lê: "Não são teus pecados que te condenam é a tua parcimônia. Não é a voz suave, sensata é a falta de gritos empolgados que te condena. O que te condena é a falta de delírios, é deixar de extrapolar a virtude".



Há o reforço do diferente, da informação do registro e a introspecção dada também a questão do autorretrato onde o cuidado com as epígrafes das imagens ou das postagens é bastante evidente. *Gislene* é fotógrafa e frequentemente posta imagens suas (muitas delas na condição de autorretrato) reforçando também a condição de autopercepção e da produção de uma imagem interior, de modo que podemos elencar quanto à sua condição virtuosa justamente a lógica da introspecção junto à relação com a sabedoria e à prudência. Ao contemplar as imagens propostas por ela, é possível identificar um cuidado com a expressão do distinto, já que a imagem de capa, que faz menção à capa do disco *Abbey Road* de *Os Beatles* aparece em um enquadramento diferente daquele conhecido coletivamente e também bastante referenciado nos perfis. A foto é de uma campanha publicitária realizada por Matt Barnes, intitulada *Spuk Pictures, -See the Unseen*, onde imagens famosas como capas de discos ou do cinema são refeitas em outra angulação. Neste mesmo sentido, a imagem do perfil e *Gislene* apresenta a imagem da própria máquina fotográfica junto ao corpo, incorporando a ela também um sentido identificável. A presença da máquina ou do aparelho, na terminologia proposta por Flusser (2009), reforça a hiperestesia do cyborg, ou então a dominação do aparelho e a sua superação como meio para a realização da comunicação imagética. Segundo o autor, o aparelho tem “vida própria” e exige de seu possuidor a superação da manipulação, a autonomia diante do manual e o avanço sobre as possibilidades de manejo. Assim, a autora, ao incluir na imagem o aparelho, logicamente na condição do autorretrato, reforça a virtude da prudência ao introspectar o conhecimento sobre a máquina.



Quanto à relação videodromática, identifica-se a relação da personagem Catherine⁸ junto ao estilo autorretratado de Frida Kahlo⁹, vista a forma pela qual a autora se expressa na sua autoscopia. Catherine é disputada solenemente por Jules e Jim amigos de nacionalidades diferentes e que alegorizam a 2^o Guerra Mundial, no entanto, o que remete a personagem à imagem do perfil de *Gislene* é justamente a leve masculinização do corpo feminino, que, por sua vez, sensualiza-a ao invés de virilizá-la. A boina e as roupas, semelhantes também àquelas que são vistas em *O Garoto*¹⁰, são referências à produção do corpo feminino como uma evidência menor diante do fazer-se feminino por si só. Neste sentido, as roupas largas e o bigode de Catherine entram em sintonia com os olhos e as sobrancelhas bastante marcados de *Gislene*, assim como suas unhas coloridas. Por um lado há a pouca menção ao corpo e por outro a reverberação de alguns detalhes que o identificam. Da mesma forma ao relacionar o perfil ao autorretrato de Kahlo é clara a menção introspectiva, dado que a pintora afirmava realizar suas obras neste estilo por tratar-se do tema mais conhecido por ela, ou seja, a si mesma. Consequentemente, o perfil de *Gislene* pode ser lido na mesma lógica, quando afirma a autoscopia pura e relaciona as diferentes formas de ver-se a partir do domínio do aparelho assim como Kahlo e sua prática.

⁸ *Jules e Jim*, François Truffaut (1962).

⁹ *Autorretrato em vestido de veludo*, Frida Kahlo (1926).

¹⁰ *O garoto*, Charles Chaplin. (1921).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta breve leitura sobre as formas autoscópicas das redes sociais remete por fim a uma leitura contemporânea sobre o conceito de identidade e o modo pelo qual são construídas as marcas identitárias dos grupos e dos indivíduos. A subjetividade junto à publicização do eu é, na realidade, uma forma de dar visibilidade às estruturas que reforçam as pertencas e a própria sociabilidade, já que é por meio do reconhecimento do outro que os grupos têm suas fronteiras elaboradas. Neste sentido, abordar, mesmo que individualmente, a construção imagética de personagens por meio da condição hiperstésica videodromática é o mesmo que buscar as referências pelas quais as redes de significação e de sentido são estruturadas, visto que existem por ora novas maneiras de realizar as formas de expressividade do corpo e do indivíduo por meio da sua autoimagem.

A web-comunicação morfiza os corpos e os selves. Body-selves, os muitos si-mesmos coabitam do dentro-fora do corpo. My-selves. Cada si-mesmo é um cacho plural de si-mesmo que a língua inglesa exprime melhor que a portuguesa. Digital morphing como digital collage. Não mais collage no sentido surrealista de justaposição entre dois códigos incongruentes entre si. O morph inocula transformações figurais nos novos produtos das culturas visuais, que entram um no pixel do outro, derrubando as tradicionais distinções entre animado e inanimado, humano e animal, inclusive aquelas de gênero e etnicidade, até dissolver as identidades estatísticas e singulares do eu. (CANEVACCI, 2009, p. 231-32)

Assim, a eficácia simbólica, que se caracteriza pela participação, pelo convencimento e pela pertença, trata-se efetivamente do reconhecimento do outro como parte contrastante da realidade experienciada, de forma que reconhecer as referências intermediáticas nas imagens é o mesmo que vivenciá-las na sua integralidade, reforçar as formas de significação e de comunicação por meio dos conceitos tradicionais de corpo e de ficcionalização, já que reconhecido o *modus operandis* tradicional de relacionamento social no cotidiano como ficcional, nada mais justo que transportar a mesma lógica às formas contemporâneas digitais de experimentação sobre a memória imagética e a referenciação aos meandros da comunicação.



Por fim, relacionar o corpo, a imagem e a ficcionalização é confrontar, descrever e inventariar a identidade do eu em sua mais profunda expressão, cotejando saberes e formas de interpretação junto às possibilidades da expressividade e da subjetividade, uma vez que são as memórias e o quadro de referências de cada sujeito que remetem a prática de entendimento sobre o que é significado nas relações. Independentemente da intenção do autor no trato da sua autoimagem, tais referências e memórias são elencadas vocacionada e intuitivamente, fazendo com que a polissemia seja o elemento central das trocas significativas entre os pares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, ICONOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARNES, Matt. **SPUK Abbey Road**, 2011.
- BRAIT, Beth. **A personagem**, Série Princípios, São Paulo: Ática, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A personagem no romance, In: **O personagem de ficção**, São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- _____. **Comunicação Visual**, São Paulo: Brasiliense, 2009.
- CHAPLIN, Charles. **O garoto**, 1921.
- CLUBMUSIC. **Dj meal**, s/d.
- CRONENBERG, David. **Videodrome**, Canadá, 1983.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- GODARD, Jean-Luc. **O desprezo**, 1963.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma In **Poétique: Revista de teoria e análises literárias**, Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2012.
- KAHLO, Frida. **Autorretrato em vestido de veludo**, 1926.
- KUSH, Vladimir. **Metamorphosis**, s/d.



LÉVI-STRAUSS, Cláude, Capítulo X, A Eficácia Simbólica In **Antropologia Estrutural**: Plon, 1958, 215-36.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?**. São Paulo: Editora 34, 2011.

MAGRITTE, René. O retrato, 1935.

MERLEAU-PONTY, Maurice, **Merleau-Ponty na Sorbonne, Resumo de Cursos Psicossociologia e Filosofia**, Campinas: Papyrus, 1998, 302-14.

POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo: Cultrix, 1974.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem, In: CANDIDO, Antonio, *et al.* **O personagem de ficção**, São Paulo: Perspectiva, 1974.

TARANTINO, Quentin. **Pulp Fiction**, 1994.

TRUFFAUT, François. **Jules e Jim**, 1962.

VELÁZQUES, Diego. **A Toaleta de Venus**, 1647-51.

WEBER, M. **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

YATES, Amélia Frances. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.